ابطة الأدب الإسلامي العالمية
مكتب البلاد العربية



في النقد التطبيقي

د. عماد الدين خليل

مكتبة العبيكان

رابطة الأدب الإسلامي العالميَّة
مكتب البلاد العربيَّة
(١٦)



في النقد التطبيقي

د. عماد الدين خليل

مكتبة العبيكان

ⓒ مكتبـة العبيكان، ١٤٢٤هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

خليل، عماد الدين

في النقد التطبيقي./ عماد الدين خليل.ــ الرياض، ١٤٢٤هـ

٢٢٠ص؛ ١٤×٢١

ردمك: ٩-٨٨-٤٠-٩٩٦٠-٤

١ ــ الأدب الإسلامي ــ نقد　　أ. العنوان

ديوي ٨١٠,٩　　١٤٢٤ / ٧١٠٦

ردمك: ٩-٨٨-٤٠-٩٩٦٠-٤　　رقم الإيداع: ١٤٢٤ / ٧١٠٦

الطبعة الأولى الخاصة بمكتبة العبيكان

١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م

الناشـــر

مكتبة العبيكان

الرياض - العليا - طريق الملك فهد مع تقاطع العروبة

ص.ب ٦٢٨٠٧ الرمـــز ١١٥٩٥

هاتف ٤٦٥٤٤٢٤ فاكس ٤٦٥٠١٢٩


بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

حركة الأدب الإسلامي المعاصر تزداد تجذّراً وانتشاراً، بعون من الله سبحانه، ثم بجهود الأدباء الذين ينسجون خيوطها بدأب وإصرار. إن ما كانت عليه هذه الحركة في ستينيات هذا القرن غير ما هي عليه في تسعينياته، حيث قطعت عبر ثلاثين عاماً مسافات متطاولة في سياقات التنظير والدراسة والنقد والإبداع.. واخترقت صمت الإعلام، وأصبح لها صحف ومجلات ومؤسسات.. وأقنعت الأكاديمية - التي طالما تنكرت لها - بأحقية حضورها في أروقة المعاهد والجامعات ورسائل الدراسات العليا.

ومع ذلك، بل ربما بسبب ذلك، تظل بحاجة إلى وقفة لمراجعة الذات بين حين وآخر، من أجل ترشيد السيْر، وبرمجته، والتحقق بالتوازنات الضرورية في الأنشطة المختلفة والطبقات العديدة التي ينطوي عليها الجهد الأدبي.

وبمقدور أي متابع أن يلحظ بوضوح جنوحاً في الحركة.. تراكماً هنا وشحاً هناك.. حضوراً مؤكداً في بعض الحلقات وغياباً وصمتاً في حلقات أخرى.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، يلحظ المرء كيف أن المعطيات الإبداعية للأدب الإسلامي تطغى على المعطيات التنظيرية والدراسية، وأن هاتين تطغيان على النقد التطبيقي.. هذا إلى أن

الإبداع نفسه يعاني من فقدان التوازن، فثمة غزارة في الشعر والمقال، وشحاً وغياباً في الرواية والمسرحية والسيرة الذاتية.

وقبل المضيّ في الطريق.. قبل قطع خطوات أخرى.. علينا جميعاً أن نتداعى لمعالجة هذا الجنوح وتحقيق التوازنات الضرورية في حدود الممكن - بطبيعة الحال- والمهمّ أن نملك الجرأة على الاعتراف بالخطأ والرغبة الأكيدة في معالجته.

وهذا الكتاب المتواضع ينطوي على عدد من محاولات النقد التطبيقي الذي يتابع بعض الإصدارات الأدبية في دائرة الإبداع: شعراً وقصصاً.. وهي كثيرة غزيرة والحمد لله.. ومحاولة إحصائها وتغطيتها النقدية تكاد تكون مستحيلة ما لم ينهض نقادنا كافة، ويفعلوا ما يفعله الآخرون، خارج الإسلامية.. أن نمسك بأيدي بعضنا.. أن نشدّ عليها.. أن نشير بضوابط النقد وإضاءاته الكاشفة إلى مظان التألّق والخمود.. وأن نبيّن عناصر القوة والضعف في هذا العمل أو ذاك.. أن نصغي جيداً إلى الأصوات المبدعة، وأن ندخل معها في حوار يكسر جدران القطيعة ويضع يده على النبض الذي يعد بالكثير.

ويتساءل المرء أحياناً: أليس بمقدور أدباء الإسلامية أن يقتطعوا شيئاً من وقتهم، بين الحين والحين، لتنفيذ متابعة نقدية لهذا العمل أو ذاك؟

إن الذي يحدث للأسف أننا ننسى أحياناً أن هناك دائماً خارج حدود همومنا ومشاريعنا الخاصة، دفقاً موصولاً من إبداعات الإسلاميين تنتظر كلمة النقد لكي تقول فيها ما يتحتّم أن يقال من أجل أن يمضي العطاء إلى هدفه وهو أكثر قدرة على تبيّن مواطن القوة والضعف في دائرة النوع الأدبي الذي ينسج خيوطه فيه.

وإنها لواحدة من مهمات رابطة الأدب الإسلامي العالمية التي أخذت على عاتقها مسؤولية ترشيد هذا الأدب والمضي به قدماً على الصراط..

وإلى الله وحده نتوجه بالكلمات والأعمال.

عماد الدين خليل

الموصل في ١/٤/١٤١٥هـ

٦/٩/١٩٩٤م

قراءة لديوان «ثلاثية الغيب والشهادة» (*)
قضية الوعي بالالتزام

يمضي النشاط النقدي لكي يتعامل مع المعطى الإبداعي بصيغ شتى- بغض النظر أحياناً عن المنهج الذي ينطلق منه- فقد تكون المحاولة مقاربة للنص، إضاءة وتحليلاً وفق أنساق معينة، وفي هذه الحالة ستكون حدود النصّ هي نقطة البدء والمنتهى، وسيجد الناقد نفسه ملزماً بألاّ يترك صغيرة ولا كبيرة - في نسيج النصّ- إلاّ أضاءها برؤيته على مستوى تشكّلها المستقل من جهة، ومن خلال ارتباطاتها بسائر معطيات النص من جهة أخرى. وغنيّ عن القول أن هذه الممارسة النقدية تحاذر أن تقع في ثنائية الشكل والمضمون، لأنها تدرك تماماً- في الحالات الأكثر اتساعاً- أن ليس ثمة أي خندق، أو فاصل، يعزل المضمون عن التقنيّات الفنية التي يتلبّسها ويتشكل فيها.

ثمة صيغة أخرى تقوم على التحقّق بقدر معقول من المقارنة والتحليل لسائر النصوص التي تنتمي لعمل واحد (مثلاً مجموعة

(*) للدكتور: حسن الأمراني، ولد في مدينة وجدة بالمغرب عام ١٩٤٩م. نشر عدداً من الدواوين منها: الحزن يزهر مرتين، والبريد يصل غداً، ومزامير، ومملكة الرماد، والزمان الجديد، وأشجان النيل الأزرق، وجسر على نهر درينا، وسآتيك بالسيف والأقحوان، وغيرها من الدواوين.

القصائد في ديوان ما، أو باقة من القصص القصيرة في مجموعة ما، أو سائر المسرحيات ذات الفصل الواحد التي يجمعها غلاف واحد).

بل إن هناك من يمضي إلى أبعد من هذا فيرى أن الحكم النقدي على نصٍّ ما لن يستكمل شرعيته إن لم تمرّ عينا الناقد وأدواته الفنية على سائر أعمال الأديب من بدئها حتى المنتهى، فإن العمل الإبداعي - في نهاية الأمر- هو وليد «حالة» معيَّنة، حالة إنسانية- فنية، تعكس نفسها في هذا العمل أو ذاك.. تعكس جانباً من ذاتها هنا وجانباً آخر هناك، ولكن الجانبين، بل وسائر الجوانب الأخرى، ما هي إلاّ انعكاس صادق«للحالة»، تجلٍّ للشخصية التي تبدع.. من ثم فإنه ليس بمقدور أحد الادّعاء بقدرته على إصدار حكم نقدي على هذه القصيدة أو تلك، لهذا الشاعر أو ذاك، وعلى هذه القصة أو تلك، لهذا القاص أو ذاك، إن لم تُسبق بدراسة متأنية لسائر القصائد والمنجزات الشعرية أو القصصية للأديب نفسه.

فإذا تذكرنا أن العمل النقدي هو في نهاية الأمر نشاط معرفي إنساني قد يكون احتمالياً أكثر منه منضبطاً (كما هو الحال في بعض العلوم الصرفية أو التطبيقية (EXACT SCIENCES)، وقد يكون تذوّقياً يمنح مذاقات متغايرة بين ناقد وآخر، وبين متلق وآخر، أكثر منه رياضياً يتضمن نتائج رقمية هي نفسها بالنسبة

لكل الدارسين بغض النظر عن أساليبهم ومحصّلاتهم العلمية، بل بغض النظر عن مناهجهم في العمل.

إذا تذكرنا هذا، وانفككنا قليلاً عن أسر المنهجيات النقدية الأكثر حداثة والتي تسعى لأن تجعل العمل الإبداعي حقلاً للاختبار العلمي الصارم، الذي قد يحقق -بالفعل- إضاءة منضبطة لدلالات النص، ولكنه لن يكون- بحال من الأحوال- الحكم الفصل في إصدار حُكم أو قرار قضائي أخير لا يقبل تمييزاً ولا استئنافاً.

إذا تذكرنا هذا كله، أصبح بمقدور الناقد، كرة أخرى، التعامل مع النص الإبداعي بصيغ شتى، وستكون مجموع الصيغ، للعديد من النقاد، فرصة أكثر خصباً وتنوّعاً وغنى لتكشّف النص والتحقّق بمقاربته.

وهكذا فلا أجدني أسلك الشطط إذا اخترتُ من البدء، عبر التعامل مع «ثلاثية الغيب والشهادة» صيغة محددّة قد تكون ضرورية لإضاءة جانب من النصّ، ليس من أجل النصّ وحده، وإنما لبلورة وتحديد واحدة من القيم الأساسية في الأدب الإسلامي المعاصر، من خلال محاولة نقدية تطبيقية تنصب على شواهد من «ثلاثية الغيب والشهادة».

تلك هي مسألة «الالتزام»، أو بعبارة أخرى: الشروط الفنية للالتزام. أما المسائل الأخرى فيمكن لنقاد آخرين أن يتناولوها كل

من زاوية رؤياه، وبالصيغة النقدية التي يراها أكثر قدرة على تحقيق المقاربة المطلوبة (وعلى سبيل المثال، فإن قصائد الديوان تغري بوقفة نقدية أخرى لدراسة المرأة - الرمز في نسيج الديوان وكل ما يرتبط بها من مفردات تحمل دلالاتها المرسومة في هذا السياق).

وبغضّ النظر عما يثار الآن في الساحة الأدبية الإسلامية عن مصطلح الالتزام باعتباره مصطلحاً غربياً يتحتّم تجاوزه باتجاه مصطلحات أصيلة ينحتها الإسلاميون أنفسهم، فإن المرء يجد نفسه مضطراً لاعتماده -ولو بشكل زمني- ما دام أنه في اللحظات الراهنة أكثر المصطلحات قدرة على توضيح المعنى المطلوب لأدب يريد أن يكون معبراً عن تصوّر للحياة، أو عقيدة في الكون والوجود والإنسان. والحساسية الزائدة تجاه المصطلحات يجب ألا تقطع الطريق على الإفادة من المفردات النقدية الغربية، باعتبارها محصّلات خبرة في جانب ما، قد تحقّق التوصيل من أقرب طريق. أما إذا حدث تقاطع ما، بأية درجة من الدرجات، بين المفردة أو المصطلح، وبين التصوّرات والقناعات الإسلامية، فحينذاك يكون الرفض موقفاً ضرورياً.. يكون اختياراً مرسوماً في مواجهة أضاليل الوضعية وعبثها بالقيم الإنسانية الأصيلة.

مهما يكن من أمر فإن ديوان «ثلاثية الغيب والشهادة» يقدم للقارئ المسلم نموذجاً مقنعاً للالتزام، وما دام بعض الأدباء

الإسلاميين لم يتمثلوا جيداً - بعد - مسألة الالتزام هذه، أو لنسمّها مسألة التعبير الأدبي عن الرؤية أو الحالة الإسلامية، الأمر الذي يحدث في أعمالهم - أحياناً - فجوات عميقة بين الشكلية والمضمونية فيصيب بالضعف والقصور هذه الأعمال - ما دام الأمر كذلك فإن متابعة بعض شواهد الالتزام والتأشير على شروطه الفنية سيكون فرصة طيبة لهؤلاء الأدباء قد تدفعهم إلى مزيد من الإتقان والإحسان فيما هم بصدده من النشاط الإبداعي.

* * *

يمنحنا ديوان «ثلاثية الغيب والشهادة» (والعنوان يحمل مغزاه الواضح على مستوى الإسلامية، محاور شتى يتحرك عليها التعبير الإبداعي في تشكّله الإسلامي، أي في التزامه).

للوهلة الأولى تبدو هذه المحاور منفصلة، متباعدة ربما، يسعى الشاعر لأن يقول من خلالها شيئاً ما.. معاناة.. أو خاطرة.. أو رؤية.. أو أمل.. صحيح أنها تصبّ جميعاً في بحر «الإسلامية» لكننا من خلال قراءة سريعة لها، يبدو ألاّ علاقة تشدها إلى بعض فتجعل منها معماراً هندسياً مترابط الكتل، متناظر التكوينات.

لكن هذه الرؤية المستعجلة، التي توقع القارئ في خطيئة التجزيئية والانفصال، سرعان ما تغيّر حكمها بقراءات أخرى

للديوان، ثانية وثالثة ورابعة، وحينذاك ستجد ما يشد هذه المحاور جميعاً، ما يجعل أحدها يكمل الآخر أو يكون امتداداً له.. وفي نهاية الأمر سنجد أنفسنا أمام «تنويع مرسوم» لتوظيف الالتزام من أجل طرح قضايا وقيم أساسية في مجال الأدب الإسلامي.

لنبدأ بتخطيط أوّلي للهيكل، ثم نتحول إلى الشاهد، الذي يملأ فراغات المعمار بما يقنع المشاهد بمصداقية الاستنتاج آنف الذكر.

يبدأ الديوان من نقطة منظورة على خارطة الزمن المعاصر.. معايشة لواحدة من أكثر الهموم الإسلامية حداثة وتفجّراً.

وهي -بحق- بداية صحيحة.. بعدها يمكن أن نمتد إلى المستقبل ننتظر الوعد.. بعدها -كذلك- يمكن أن نرجع إلى الماضي لكي نتجذر فنزداد قدرة على مجابهة الأعاصير.. نزداد أيضاً خبرة وغنى في تجاربنا.. في مواقفنا.. وفي خصائصنا الذاتية التي تمنحنا القدرة ليس على المقاومة فحسب، بل على أن يكون لنا موقع متميز على خرائط العالم.

والشاعر قبل أن ييمّم وجهه صوب هذا البُعد الزمني الخصب باتجاه الماضي الإسلامي، يؤكد قيمة الإصرار على الحياة في الحاضر كي لا يكون الرجوع محاولة انفصالية.. نزوعاً رومانسياً هروبياً بشكل من الأشكال.

وهو يلج أبواب الماضي لا ينسى أن هناك تراثاً شعرياً مترعاً بالرموز الروحية التي تكهرب الأوصال وتهز الوجدان، وتدفع بالتالي إلى مزيد من الفاعلية في مواجهة التفكك والانحلال والهبوط (وقد يجد القارئ في عناوين القصائد والعديد من مفرداتها هذا النزوع لاستكشاف التراث الروحي وتوظيفه). وقد يكون امتداداً لهذا وضعه الحب في مكانه الصحيح كما سنرى.

ومرة أخرى، ومن أجل التوحّد بين الراهن والماضي، وبينهما وبين الآتي، يعرف الشاعر كيف يعتمد (التداعيات) التي تتداخل فيها الأزمان، وتتحاور الرموز، وتتفاعل المعطيات النابضة بالحياة لكي تقول كل ما عندها، غير مأسورة في حيّز من الزمن.. متحررة حتى آخر لحظة من الأسر، ماضية لكي ترسم الحياة الجديرة بأن تعاش.

وهو يوظف المفردة والشعار من أجل إغناء المحاولة وتعميق شخصانيّتها الإسلامية.. وأخيراً، فهو في مقابل هذا الامتداد في الزمن، هذا التحرّر من الزمن، يمتد في الطبيعة والعالم والكون.. يتحرر من المكان، فالرؤية الإسلامية تملك -دائماً- قدرتها على تجاوز حواجز الزمن والمكان.. على الانطلاق بشفافية نادرة لكي تحتضن كل قيمة نبيلة.. كل شيء جميل.. كل كائن تبدعه إرادة الله جلّ في علاه.. لكي تكون بحجم الطبيعة والعالم والكون.. كما كانت هناك بحجم الزمن الذي لا يكف عن الدوران.. عن تعاقب

الليل والنهار.. الزمن الذي تضيع فيه وتتلاشى حواجز الماضي والحاضر والمستقبل.. لأن الذي يبقى في العالم ليس الماضي أو الحاضر أو المستقبل.. ليس هذا المكان أو ذاك.. ولا هذه البيئة المحدودة أو تلك.. ولكنه الإنسان المؤمن السعيد الموصول الوشائج بالله سبحانه خالق الزمن والمكان.. المسلم المتجذّر كالشجرة الطيبة في أرضية الكون والممتدة غصونه ذات الثمار في السماوات تكرّ عليه الدهور وهو هو.. قد تتغيّر الأسماء.. قد يجيء (صلاح الدين) بدل (ابن الوليد).. وقد يأخذ (عز الدين القسّام) مكان (أبي أيوب الأنصاري) وقد يتسلّم (عبد رب الرسول سيّاف) الراية من (محمود الغزنوي).. لكنهم في نهاية الأمر يتوحّدون.. يصبحون رمزاً واحداً لقضية واحدة تمتد مع الزمن.. تنتشر في المكان.. وتنتظر الوعد أو الشهادة.

* * *

والآن فإن كل هذا الذي أشرنا عليه عبر قراءة أو اثنتين للديوان قد يكون تحليلاً للمضمون الإسلامي، وبالتالي فهو لا يعكس سوى جانب من الصورة، بينما الأمر يتطلب اكتشاف الجانب الآخر.. هذا إذا كان هناك جانبان للصورة أو المعطى الإبداعي وهو مجرد افتراض يمهد الطريق لمعالجة القيم الفنية في «الثلاثية» أو بعبارة أخرى توظيف هذه القيم للتعبير الملتزم عن القضايا الأساسية التي أثارها الديوان. فالنشاط الإبداعي

كما ألمحنا قبل قليل، وكما هو معروف تماماً، يتلبّس مقوماته الفنية لحظة تشكله، أي أنه ليس بمقدور أديب ما أن يطرح مضامينه المجرّدة أوّلا، ثم يعود في خطوة تالية، أو زمن تال، لكي يمنحها تشكيلاتها الفنية. فالقصيدة، القصة، المسرحية.. إلى آخره تنبثق في تركيباتها المتنامية دفعة واحدة، وهي، أي التركيبات أو المقاطع، تنطوي في اللحظة نفسها على المضامين وأدوات توصيلها الفنية.. وإذا افترضنا غير هذا خرجنا عن دائرة الإبداع باتجاه نوع من القسر العقلاني الذي لا يعطي أدباً ولكنه يقدم بحثاً أو فلسفة أو منطقاً أو تحقيقاً صحفياً.

وما لنا ألا نرجع إلى الديوان لكي نتابع الشواهد التي تتجلى في تركيبها الخاص ملامح المضامين التي تلبّستها وعرفت كيف توظّف لغة الشعر وتقنيّاته للتعبير الجميل المؤثر عن أبعادها وامتداداتها كافة.

* * *

ينبثق الديوان في تشكيلاته الأولى متحدثاً عن «ثورة الحجارة»، فيضع بين يدي القارئ هذا العنوان «الشعر والحجارة».. إنها إذن «المعاصرة» التي ترصد الحجر الذي يشتعل.. اللحظة.. وتريد للأيدي أن تمتد إليه لكي تكتوي هي الأخرى.. محاولة لنقل الإحساس بالنار.. بسماع صوت الحجارة وهي تنهال على رؤوس بني إسرائيل.. ليس هذا فحسب، بل إن

الشاعر يريد أن يقول شيئاً آخر يقوده إلى صميم الالتزام في صيغته الإسلامية الأصيلة حيث تتوحد الكلمات والأفعال فليس ثمة أية ثنائية أو انفصال:

«هل يستطيع شاعر ان ينشد الأشعار

أو يمارس انفجارهْ

في غفلة عن لغة الحجارهْ؟»

معنى هذا أن يكون الشعر موجوداً في قلب القضية، وأن تكون حاسّته الفنية مشحونة، متوترة، لسماع اللغة التي تعتمدها القضية، فإذا كانت الحجارة هي التي تشكل اليوم حروفها وكلماتها، فلن يكون شعراً ذلك الذي لا يعرف كيف يتلقى الإشارة من هذه الكائنات الصغيرة، ولكن الصُلبة القاسية، التي استمرت تضرب وتتحدث ما يقرب من العامين!

إن الشاعر يبدأ -إذن- من العصر.. ليس هذا فحسب، بل من أكثر بؤر العصر إثارة وتمخّضاً وسيكون مبرراً -بعد ذلك- أن يرجع إلى الماضي لكي يبحث عن الجذور.. لكي يتجذّر! ولكن ليس قبل أن يعلن مرة أخرى تشبّثه بالعصر.. فإن ما فيه من «اضطهاد» وما تشهده ساحاته من رايات أريد لها أن تنتكس، تقتضي بالضرورة أن يكون العصر هو الساحة التي يتحدث عنها الشعر ويعبر بإيماضاته المكثفة عما يجب أن يبقى وعما يجب أن يزول:

« تغادر الغزالة (.....) [١]

مروجها الخضراء

لتستقر في دمي (....) [٢]

تبعث في المستضعفين الشوق للبقاء

وتستثير جذوة الحياة

تقيم كل راية منكّسة...»

بعدها يمكن أن ترتد كلمات الديوان إلى الماضي.. لا لكي تقف عنده في عرض رومانسي تأسره حيثيات الزمن، ولكن لكي تفجّر من خلال تعاملها مع رموزه ومعطياته، ما يمكن أن يرفد الوقفة المعاصرة في مواجهة الحصار والضلال والتفكك والضياع والابتزاز:

«خولة كانت في دمي سيفاً من النور

يفرّ من حصار الزنج والقرامطهْ

من الظلال والرمال

والشواطئ التي تفضي إلى الجحيم...

أقول: يا أيتها الغزالة المرابطهْ

---

(١) (٢) في الأصل: تغادر الغزالة المقدسة.. لتستقر في دمي صلاة. ولنا تحفظ على ذكر الكلمتين (المقدسة – وصلاة) في هذا السياق ونرى حذفهما.

لم تكن البلجاء

نعامة ربداء

ولم تكن نسيبة في أحد

قعيدة العطور والحنّاء

فلنقتل الطقوس والشعائر التي تراك دمية محنطهْ

ولنفتتح أزمنة النقاء..»

وبإحساس شاعري مرهف.. برؤية نقية كالبلّور، يمضي الشاعر لكي يعانق لحظات الصفاء الروحي الباهرة في تاريخنا المترع بالأشواق.. فإن مجابهة العالم الصُلّب، بكثافته التي تجثم على الروح فتخنقها، لن تتحقق بتوازنها المطلوب إن لم نعد لكي نمنح وجودنا الراهن بطانته الروحية، وجدانه الإيماني الذي يعرف كيف يضع الأمر في نصابه.. ليستهين بالأحجام المبالغ بها للأشياء.. يتجرد عن إغراءاتها، ينفك عن ثقلتها وجاذبيتها، ثم يرفع سيفه في مواجهتها.

إن الارتباط بالله وحده هو البدء والمنتهى، وبدونه لن يتحقق المؤمنون في العالم بهذا التوازن المطلوب، بهذه البطانة التي تمكّنهم من مواجهة مستحيلات القرن الحادي والعشرين.. وهو -أي الأمراني- لا يجد بأساً في توظيف بعض المفردات والرموز الصوفية للتحقّق بالهدف نفسه.. ليس من أجل الرمز ذاته..

ولكن لكي يصل بنا إلى أقصى نقطة من التوتر الروحي المرتجى:

« رأيت في هياكل النور

رأيت العاشق المقتول

مسبّحاً يقول:

الملك لك

والمجد لك

يا باعث الغيث إلى الفلاة

يا أيها المولى إذا أحبَّ عبداً ابتلاه..»

ومرة أخرى:

«وقفت في بوابة البستان

كالملك المهزوم لا يملك أن يرجع أو يصاقب الميدان

وقفت وحدي..

وذرفت أدمعاً شدّت نياط القلب

بعد صلاة الفجر

ناديتها: لو أنني خيرت بين حمر هذه النعم

وهذه الدنيا وما فيها من العطور والدنان

وبين ما يشعّ في الجبين من مرجان

ما اخترت غير نورك العظيم..»

بل إننا نجده يقتبس لقصيدته «آخر ليلة من ليالي شاه جهان» عبارة لشاعر صوفي يقول فيها: «أنعم بغبطتك لقد رآك»..

لكن (الأمراني) في هذا كله يعرف أين يضع خطواته.. وهو ما سمح لنفسه لحظة واحدة، أن يبعد به الرمز الصوفي عن شواطئ التوحيد.. هذا الرمز الذي هو في أساسه جوهر التوحيد لولا أن شطّت به النوى بين الحين والحين.

(الأمراني) يملك مفرداته الإيمانية الواضحة المتألقة كالشمس في رابعة النهار، وهو يقولها صراحة من أجل ألاّ يخطر على البال أي التباس، بأية صيغة أو درجة:

«أشكر حبّك الذي حررّني
حصّنني ضدّ الهوى والنفس
مرتين
من أجله صليتُ ركعتين»

بل إنه يعرف كيف يوظّف المفردة الإيمانية.. الشعار الإسلامي الأصيل، ويمضي به، شعلة متوهجة، في مشارق الأرض ومغاربها لمجابهة الطاغوت:

«تنهض من مملكة الله
كمشكاة بها مصباح
يصعد من عيونها: حيّ على الفلاح

تجيبها المآذن الشمّاء

في وجدة...

أو في الناصرة

فيفزع الملوك والقياصرة »

وبموازاة توظيف «الرمز» الروحي، يلجأ الشاعر إلى توظيف من نوع آخر: التداعيات التي تتداخل في تدفقها الأماكن والأزمان، وتتحاور الشخوص والأحداث كما لو كانت تقف جميعاً على صعيد واحد.

إن الماضي هنا يعود لكي يعانق الحاضر كرة أخرة.. وفي كل الأحوال فإن الشاعر يريد أن يقف بنا في قلب العصر شاخصي الأبصار صوب الآتي الذي تضيئه كلمة الله، لنستمع إليه وهو يرسم هذه اللوحة المؤثرة:

تخرج من دفاتري عصفورة خضراء

تفتح لي درباً إلى مملكة الله..

فيهمي النور في الأعضاء

أدخل في الإسراء:

تمرّ بي ربوع المدن الحمراء

والبيضاء

والخضراء

فلا أرى غير شريط داكن

يدجّن الرجال والنساء

وغير سكين على الأعناق،

والثدي، في الصباح والمساء..

تحط بي عصفورتي الخضراء

فوق لسان اللهب الممتدّ

في جنبات المسجد الأقصى

وفي كل دم..

يجأر بالدعاء..

تسلمني لعتبات القتل..

أو لعتبات النصر في كابول

تبعث فيّ الوعد

تمنحني قوساً وأبجدية

أولها الحريّة»

لنعاين معاً، وفي السياق نفسه هذه اللوحة الأخرى:

«يتقدم عقبة من حدّ البحر

يرسل ناظره للسحاب المرابط في الأفق

يلقي السلام!

- على من تسلّم يا قائد المسلمين؟

- على قوم يونس

يلقي الجواد بحافره في المحيط

وينشقّ بحر الظلام

- السلام عليك عميرة!

- يا زهرة الأندلس

ويا جذوة المقتبس

ويا صرحة في عصور الرماد

. . .

الا إنّ جرحي جرحك يا طارق بن زياد

. . .

من سيصون شعاع الضمير؟

ومن يحضن الأمل المستجير؟

سلام عليك!

فحزني من الكلمات أجل وأعلى..»

والمقاطع الأخيرة تقربنا من الوعد.. تعود بنا إلى نقطة الانطلاق التي بدأ بها الشاعر كلمات ديوانه.. فلم يكن الماضي الإسلامي يوماً مأسوراً بحكم الزمن القاهر، لقد كان قديراً دائماً على أن يطلّ على المسلمين في العالم، على أن يمنحهم القدرة على الاندفاع، على التحرّر، على المضيّ إلى الأمام لصياغة الأمل المنشود.. من أجل الإنسان للتحقّق بالوعد الذي يتمناه الإنسان.

«سيأتيك شعبك في مهرجان

يقدّم لله أشواقه

ويرفع زهرته القانية

ويعلن بدء الزمان الجديد

فلا تعجبي أن تحفّ المكاره دربك

لا يخلف الوعد..

فاتشحي نورك القدسيّ

ومدّي إلى سدرة المنتهى

دعوة من سراج النبوّة تبعث هدي الخليل»

وهكذا تدور قصائد الديوان دورتها، وتعود ثانية من حيث بدأت أوّل مرة.. يبقى -أخيراً- أن نشير إلى قيمة فنية أخرى قد تكون موازية في المنظور الهندسي للديوان، لمسألة الانتشار في الزمان، تلك هي الانتشار في المكان.. ليس العالم وحده.. ليست الطبيعة وحدها.. ولكنه الكون على امتداده.. والشواهد كثيرة، وليس ثمة متّسع لإيرادها وهي منبثة في أوراق الديوان.

فالإسلام الذي حرّر الإنسان من الزمن، من خلال إدراك سننه ومطالبه ونواميسه، هو نفسه الذي حرّره من المكان بعد أن علّمه كيف يتعامل باحترام بالغ مع حيثياته وقوانينه.

ليست قفزة عشوائية في الفضاء، ولكن من خلال فهم أكثر عمقاً وإيغالاً لقوانين الزمان والمكان، من خلال التزام أشد بمطالبهما قدر هذا الدين على أن يرتفع بالإنسان خارج الأسر، متحرّراً ما وسعه الجهد من حدود الزمن والمكان، وأن يجعل منه في نهاية الأمر إنساناً كونياً.

* * *

إن تنفيذ مطالب الالتزام، أو التعبير الأدبي عن التصور الإسلامي، لا يكفيه أن نضع له قائمة بالقيم الإيمانية الأصيلة، وأن ندرجها في هذه القصيدة أو القصة أو المسرحية، أو تلك، كما أنه لا يكفي أن يمتلك الأديب تقنيّات عالية في أدائه الفني شاعراً كان أم قصاصاً أم مسرحياً، وهو لا يمتلك معها إدراكاً عميقاً شاملاً لمرتكزات الرؤية الإسلامية للعالم والطبيعة والكون وللملامح التصوّر الإسلامي للوجود والمصير.

لا بدّ من كليهما معاً.. ليس هذا فحسب، بل إن المعضلة الكبرى في العملية الإبداعية قد تكمن ها هنا: تحقيق التعاشق الموزون بين التقنية والتصوّر بحيث يتلبّس أحدهما الآخر دونما قسر أو افتعال أو تكلّف.. ودونما أي فاصل، حتى ولو كان بحجم

خيط رفيع، يفصل بين الفن والتصوّر.. إنه التداخل الصميم في النسيج الواحد الذي تختفي فيه خطوط الطول والعرض.. السدى واللحمة.. لكي لا تتبدى للناظر غير قطعة القماش المتوحّدة ذات الألوان المرسومة بعناية والتي صنعها نول دقيق يعرف كيف يخفي، وهو يروح ويجيء، حواجز الخطوط والألوان.

إنها مهمة صعبة والحق يقال، ولهذا كان لا بدّ للأديب المسلم أن يتمرّس أولاً على محاولة كهذه، وألاّ يقدم عليها إلاّ بعد أن يكون قد سبر غور بحرها العميق بمطالبه جميعاً: القيم والأدوات والتقنيّات الفنية، من جهة، والتصوّرات والمنظومات القيمية الإيمانية من جهة أخرى.

وقبل هذا وذاك، صراع متطاول في دائرة النشاط الإبداعي، تُحرق فيه وتمزّق مئات الصفحات بل ألوفها من أجل أن يبلغ اليوم الذي تلتقي فيه و « بالنسبة الذهبية» المطلوبة قيم الفن والتصوّر.

هذا إذا أردنا أن نجعل من الأدب الإسلامي أدباً يطمح لأن يفرض نفسه، ليس في ساحات عالم الإسلام فحسب، بل في مدى البشرية كلّها.

ولقد جاء ديوان «ثلاثية الغيب والشهادة»، من بين أعمال عديدة أخرى بحمد الله وتوفيقه، لبنة متألّقة مضافة إلى صرح الأدب الوليد الذي ينتظر المزيد.

الديوان المتخصص والرصد المبكر في « القدس في العيون » (*)

(١)

يكفي الإنسان شرفاً أن يقدّم لديوان يحكي عن القضيّة. فإذا كان أطفال فلسطين اليوم يرشقون بني إسرائيل بالحجارة، فلا أقلّ من أن يرشقهم شعراؤنا بالكلمات.. فإنّ لهذه قدرة على الضرب قد لا ينقص عن فعل الحجارة.

وديوان «القدس في العيون» للأخ الشاعر كمال عبد الرحيم رشيد، محاولة مؤثرة في هذا الاتجاه.. إنه بكلماته يبارك هذه الثورة المتفرّدة.. يستشرف آفاقها.. ينقّب عن جذورها في الأرض، وينفخ فيها روح الديمومة حتى يأذن اليهود بالحق، أو يسمعونه، ويرونه، ويلمسونه، فتكتوي أيديهم بما صنعوا.

والشاعر هنا، إذْ يتقدم لقرّائه بهذا الدفق المؤثّر العذب من القصائد إنما يقدم لنا نموذجاً لاثنتين من الظواهر بدأنا نلحظها عبر العقد الأخير على وجه التحديد - في شعرنا الإسلامي:

(*) (للدكتور كمال عبد الرحيم رشيد، شاعر أردني، ولد في يافا بفلسطين عام ١٩٤١م. له ما يزيد عن أربعة عشر مؤلفاً، من دواوينه الشعرية: شدو الغرباء، وعيون في الظلام، وأشواق في المحراب، والقدس في العيون..).

الديوان المتخصّص الذي يحكي عن قضية واحدة لا يغادرها إلى غيرها مهما كانت ممضّة أو ملحّة..

والرصد المبكر للتجربة وهي بعْدُ في العنفوان.

ولشدّ ما يجد المنظور النقدي في الاثنتين معاً ظاهرة صحة وعافية فنيّة.. في الشكل والمضمون.

فإن الديوان المتخصّص الذي أخذ يطلع على الناس من أيدي عدد من شعرائنا الإسلاميين، جاء بعضهم (محمود مفلح، عدنان النحوي، صالح الجيتاوي، كمال رشيد، مأمون فريز جرار، وآخرون) من هناك، من فلسطين نفسها، وهم أدرى بما ينبض في فلسطين.. وجاء آخرون من أماكن شتى من ديار العروبة والإسلام... ويتذكر المرء هنا تلك العصبة المؤمنة من شعراء المغرب في أقصى مكان (الأمراني وبنعمارة والرياوي وآخرين) لم تفصلهم الجغرافيا عن أن يكونوا في الأرض المحتلة.. أن يخرجوا على الناس بدواوين وقصائد سخية عن القضية.. أن يشدّوا على أيدي الأطفال، ويمضوا معهم لجلْد العدوّ الإسرائيلي: هؤلاء بالكلمات وأولئك بالحجارة!

والرصد المبكر يجعل يد الشاعر وفؤاده يكتويان بحرّ التجربة يتمحصّان بنارها ولهبها، فيطلع بالقصيدة على الناس وهي تشتعل ناراً متوهجة بألق الصدق والانفعال غير بعيدة أو منفصلة

عن التشكّل.. لحظة بلحظة وشبراً بشبر.. إنه الخبز الشهي الذي يتناوله الجائعون وهو ينسحب للتوّ من التنوّر، فيجدون له مذاقاً ليس كذلك الذي أخرج منذ زمن بعيد فبرد وتيبّس.

إنْ على مستوى الذات أو الموضوع، كان الرصد المبكر دائماً واحداً من أكثر الأدوات الفنية فاعلية وتأثيراً في معطيات الأديب والفنان.. وإنّ «القدس في العيون»، والعنوان يدل على ما نحن بصدده، ودواوين إسلامية أخرى لأولئك الذين ألمحنا إلى بعضهم قبل لحظات، لتعد بنقلة فنيّة أصيلة في شعرنا الإسلامي المعاصر.. بل هي نفّذتها فعلاً.

على مستوى الشكل (وربما المنهج، إذا سمحنا لأنفسنا ببعض التجاوز) فإن من حقّ الإبداع الأدبي أن يتخصّص هو الآخر في زمن كاد يتخصّص فيه كل شيء!

إن الديوان الذي يتضمّن غزلاً وفخراً.. مدحاً وهجاءً ما يتخلّق في دائرة الذات وما يتشكل في ساحة التاريخ.. قد مضى زمنه - ربّما- وجاء دور الديوان المتفرّد الذي تتمحور قصائده كافة حول هدفها الواحد.. تتجمع قدراتها التعبيرية لكي تغذّي بؤرة واحدة تكون لها قدرة النار على الإضاءة والاحتراق.

مضى عصر العدسات المفرّقة التي تعطينا قصيدة هنا وأخرى هناك.. تتبعثر أشعتها فلا تكاد تضيء أو تحرق ريثما

ينسحب وجدان القارئ أو السامع عن التعامل معها.. أما هنا فإن أشعة الديوان كلها تتجمّع لكي تقول - مع تغاير الأصوات - شيئاً واحداً.. تصرخ بكلمة واحدة.. تعبّر عن هدف واحد وتصبّ في بؤرة واحدة.. فتجعل طعم النار في فم القارئ، ومسّها في أطراف أصابعه حتى بعد مفارقة الديوان..

ومع النار إضاءة مركّزة يعرف الإنسان - بهدْيها- كيف، وأنّى يكون السبيل..

إن التخصّص والرصد المبكر هما كفاء ثورة الحجارة المباركة.. كفاء قضية فلسطين كلها منذ ذَبْحِ أوّل طفل في دير ياسين وحتى قطع آخر ثدْي لأم ترضع ابنها في صبرا وشاتيلا.. وُصولاً إلى اللحظة التي قام فيها الأطفال والشباب لكي يثأروا لأخيهم الذي ذبحه (مناحيم بيغن) في دير ياسين.. ولأمّهم التي قطع (شارون) ثديها في صبرا وشاتيلا.

يقول النقد الأكثر حداثة إن على الناقد أن يكون صُلْباً كالحديد وهو يتعامل مع (النصّ) لكي يفككه على مكث، ويستخرج دلالات كلماته ومفرداته، ويعرف -بالتقابل الموزون وبقوائم التضادّ- نسب سيميائياتها.. رجل مختبر هو الناقد، وأحرى به أن يظل في مواقع الحياة كي لا يدفعه (الانفعال) إلى قول شيء لم تقله المفردات، ولا أوحت به السيمياء!

أيعذرني النقد، أم ينفيني من مملكته، إن وجدتني أنفعل رغماً عني وأنا أقرأ قصائد (القدس في العيون) وفلسطينيات كمال رشيد ومحمود مفلح وعدنان النحوي وصالح الجيتاوي ومأمون جرار والأمراني والرباوي وبنعمارة وحدّاد والعرفاوي وعبد الله السلامة؟ لأنني أتذكر -رغماً عني- الأطفال الذين ذبحوا، والأمهات اللواتي قطّعت أثداؤهن.. والأحفاد الذين قاموا لكي يَعدوا بيوم، لا يكون فيه الطفل الفلسطيني هدفاً للقنص، ولا أثداء الأم الفلسطينية مزرعة دموية تجول فيها سكّين القصّاب اليهودي الذي لعنه الله.. والضمير.. والتاريخ؟

(٢)

من البيت الثاني لأول قصيدة في الديوان «ثورة الحق» يرجو الشاعر أن تمسح هذه الثورة «العار والمخاوف عنا» وحتى مطلع آخر مقطوعة فيه «رصاصة القبيلة»: «رصاصة واحدة تقتل كل شيء»، رغم أنها لم تُطلق من غدّارة يهودية! يلحظ القارئ هاجساً تنبض به القصائد والصور والكلمات.

إنه البحث عن الأمن في مواجهة الخوف.. ونعرف - من ثم - ويعرف العالم، لماذا استمر الفلسطينيون منذ أكثر من سنة، وبالعنف نفسه، يرمون غدّارات اليهود بالحجارة.. ولماذا نشهد على شاشات التلفاز كل مساء، المحاولة نفسها.. الإصدار ذاته الذي يبدو أنه سيستمرّ إلى ما شاء الله..

أن تكفّ هذه الغدّارات عن الغدر.. عن إثارة الخوف.. وأن يحيا أطفال فلسطين القادمون في أمان.

بعدها تتداح الدائرة بالعديد من القصائد والصور والتراكيب.. تتداح قبالة القارئ لكي ما تلبث أن تملأ الأفق بشاشتها الممتدة من أقصى الطرف إلى أقصاه.. إنها (بانوراما) القضية في سنّي الجمر الأخيرة: مصبوغة مساحاتها بالدم.. متناثرة في أطرافها جثث الشهداء.. مندفعة في جوانبها جموع الصبية وهي ترشق بالحجارة وتتلقى الرصاص.. مؤذنة في خلفيّاتها بالفجر الآتي.. فإن الأحمر القاني عندما يمازجه الضوء يتحوّل إلى البرتقالي والأصفر لكي ما يلبث أن يطلع الخيط الأبيض من الفجر.

دماء.. وشهداء.. وصراخ.. وذهاب وإياب.. وتبادل بالحجارة والرصاص.. وتداخل رؤَويٌ بين الحاضر والماضي والمستقبل.. تبادل في الأماكن والأزمان.. ويُنادَى رسول الله ﷺ.. ويطلع سعد وينطلق خالد على فرسه يتبعه الناصر صلاح الدين.. وتبدو مكة المكرمة في جانب ما.. بينما في جهة أخرى تغذّ القصواء، ناقة رسول الله عليه أفضل الصلاة والسلام، الخُطى صوب هدفها المرتجى ... متقلّبة بين النور والظلمة متابعة السير رغم العتمة والخوف.

ويتخيّل المرء للحظات، أن القصواء تذرع اليوم غزة والضفة الغربية.. تجوس في طرقات القدس القديمة.. تحمل القضية نفسها التي كافح من أجلها رسول اللهﷺ، وصحابته الكرام رضوان الله عليهم.. ويتخيّل كيف ينهض الأحفاد ليستجيبوا للنداء نفسه!

فإن جاهلية الوثنية، ورعبها، وملاحقتها، وغدرها.. تلبس اليوم رداءً إسرائيلياً.. وإن المسجد الأقصى ينتظر اليوم من يدخله فاتحاً محرراً كما دخل رسول اللهﷺ شقيقه المسجد الحرام -على ناقته القصواء- فاتحاً محرراً.

(٣)

فنيّاً نستطيع أن نلحظ في الديوان توازنات شتى في أكثر من اتجاه. فهناك توازن بين الذات والموضوع، الخاص والعام.. وهناك توازن ثان في البحور ما بين بطيء وسريع.. وثمة توازن ثالث في المعمار الشعري ما بين عمودي وحرّ..

وهذه التوازنات تمنح الديوان، ولا ريب، تنويعاً في الشكل والمضمون فتزيده قيمة فنيّة.

قد يكون التوازن الأوّل بين الخاص والعام، تحصيل حاصل في عملية الإبداع الشعري، ولكننا حين نتذكر أن الديوان، صُمِّم أساساً، لكي يتحدث عن القضية كموضوع عرفنا أن الرؤية

الذاتية قد تكون هنا لعبة خطرة لكننا إذا تذكرنا أيضاً أن الشاعر -في الأساس- فلسطينيّ، وأنه قادم من هناك، قدرنا على تصوّر قدر من الضمانات التي تجعل تداخل الذات بالموضوع، أو الخاص بالعام، مستمدة من عجينة واحدة، وأنها تغزل بخيوط متجانسة ونول واحد.. هناك حديث يكاد التعاشق بين الطرفين يضيع، فلا تكاد تتبدّى في نسيج التجربة إلاّ الصورة الفنية التي تعكس القضية وتعبّر عنها، وحيث الحدود تذوب بين الخاص والعام.. لنستمع إليه:

« أكثر من شيء يعبث في صدري

حبي وحنيني، سنوات الهجر

والوطن الغالي يرسف في الأسر

والصوت الآتي من خلف النهر

...

عمري محدود والدنيا تجري

كفي مشدود

وأرى وطني، قمري، أزهار بلادي

تبعد، تبعد لكن تسكن في ذاتي »

ففي مقطع كهذا، وغيره كثير، يتلاشى الفاصل بين الأنا والآخر.. بين الشاعر والوطن.. بين كمال رشيد القادم من

فلسطين وبين فلسطين ذاتها التي تبعد في حسابات الجغرافيا.. لكنها في حسابات الوجدان تظل في القلب.. تعرّش هناك.. حنيناً وحزناً وأملاً.

وفي «ليل الغربة» يتوحّد الشاعر بالقضية، بالوطن الضائع البعيد كرة أخرى..

«ليل الغربة أقبل

ماذا أفعل؟

أكتب أم أقرأ؟

الحرف بعيني يتلألأ

لكن الجمرة في قلبي

وطيوف الغربة تأتيني

وأنين من غربي النهر يزيد حنيني وشجوني

والجرح كبير لا يهدأ»...

ومرة ثالثة.. ورابعة.. وعاشرة.. يلتقي في كلماته وصوره العاشق والمعشوق :

«أرسمها في العام ألف مرة

أعيّن السهول والبحار

وأرسم الموانئ الكبيرة

حيفا ويافا وعسقلان

عكا، وغزة

. . .

لم يبق لي إلاّ التفنّن في الرسوم وفي الخرائط

لكنني علّقتها في القلب لا في صدر حائط»..

والتوازن الثاني في البحور قد يكون هو الآخر أمراً طبيعياً في كل ديوان، لكننا نتذكر دواوين شتى ألحّت في اعتماد هذا البحر أو ذاك على حساب بحور أخرى قد تكون أكثر قدرة في التعبير عن التجربة.. ونتذكر كيف أن شاعرنا قدر على الاستفادة من الطاقات التعبيرية لموسيقى البحور.. فندرك القيمة الفنية لتوازن أو تنويع كهذا لا يتّسع المجال للاستشهاد بنماذج منه، ويمكن للقارئ أن يتذوّقه ويلمسه بنفسه..

وثمة -أخيراً- المعمار الشعري وقد قيل فيه كثير وكتب كثير، لكن أن يمنح الشاعر نصف ديوانه هذا،ومساحات واسعة من دواوينه السابقة: «شدو الغرباء»، «عيون في الظلام» و«أشواق في المحراب»، لما يسمى بشعر التفعيلة.. فإن له دلالته ولا ريب.. إنه تأكيد -من نوع ما- على صعوبة اطّراح معمار كهذا، مهما قيل فيه، ومهما حاول صغار الشعراء اعتماده لتغطية عجز ما في

قدراتهم التعبيرية، فإنه يبقى ضرورياً، كبناء ذي خصائص معينة، ربما تكون أكثر من «العمود» قدرة على التعبير عن هذه التجرية أو تلك.

والذي يزيد من قيمة هذا الجانب من الديوان، أن صاحبه منح قرّاءه بقصائده العمودية هنا وفي الدواوين السابقة -قناعة كافية بقدراته كشاعر، وهذا في ظنّي أمرٌ مهم بالنسبة لأولئك الذين ينتابهم القلق بصدد القيمة الفنية، أو بعبارة أدق: القدرة الفنية لبعض المتعاملين مع التفعيلة في دائرة الشعر العربي باعتبارها قد تكون أكثر سهولة وأقلّ استعصاءً من الشعر العمودي ذي المطالب الفنية الصارمة.

(٤)

ولغة القصائد - في الحالتين- تتميز بالوضوح والقدرة على التوصيل.. على نقل الشحنة الانفعالية بالصدق الفني المطلوب.. قد تباشر هنا وتتسطّح هناك.. وهذان أمران يكادان يلحقان بأغلب الدواوين، إذ لا يستطيع الشاعر أن يكون -دوماً- في طبقة واحدة من القدرة على الإبداع.

والمهم أن الشاعر قدر على التواصل مع الآخرين.. على خطابهم بأكبر قدر من الصدق والوضوح.. في زمن أصبح فيه الإغماض والإلغاز لعبة يومية يمارسها الشعراء والفنانون..

بعضهم للتعبير عن طاقات وقدرات إضافية في أدواته الفنية، ومن قبلها في تجربته وخبراته وخلفياته الثقافية.. وقد يكون «الموضوع» يتطلب قدراً من الإغماض لتحقيق هذا الغرض الفنّي أو ذاك.

إلاّ أن «أكثرهم» يمارس اللعبة ليس لهدف معيّن قد يبرر ممارستها؛ ولعل الأمر يكون نوعاً من تغطية العجز واستجلاب الإعجاب.. إلاّ أن الخسارة ستكون أكبر بكثير: وقف التواصل بين الشاعر والمتلقّي. . قطع الجسور بين الأديب والقارئ.. ونفي الخطاب الأدبي من حضرة الجمهور الأوسع، وربما تضييق الخناق عليه إلى حدّ الاختناق.

وإذا كان معمار القصيدة العمودي لا يتّسع لعبث كهذا، فإن شعر التفعيلة كان مركباً سهلاً للغادين والرائحين.. لكن الأخ كمال رشيد يردّ بمعطياته الشعرية نفسها وفق هذا المعمار.. فيخاطب القارئ بالوضوح المطلوب، ويحقّق معه التواصل حيث يقف الطرفان على قدم المساواة في معاينة التجربة والانفعال بها، فليس ثمة بينهما انفصال.

(٥)

والشاعر يتفنّن في رسم الصور هنا وهناك، فنجده يوظّف الكلمة، والجملة، والعبارة، جنباً إلى جنب مع الرموز والأشياء

والمحسوسات لاستكمال ملامح الصورة ومكوّناتها، ثم هو يمضي لاعتماد الإيقاع والموسيقى والقافية للمعاونة على أداء مهمته هذه.

هنا يمكن أن يستشهد، إذا كان الاستشهاد في القيم الفنية آنفة الذكر قد يقتضي استطرادات واسعة بينما هي حاضرة إزاء القارئ في صفحات الديوان كلّه.

يقول في قصيدة «الآن»:

الآن اخفض رأسي للألى رفعوا

رأسي وما بسواهم يرفع الرأس

فهنا يجد القارئ نفسه قبالة حركة محسوسة باتجاهين: الرأس الذي ينحني احتراماً وتقديراً لأولئك الذين قدروا على أن يجعلوه منتصباً شامخاً.. ومن وراء هذه الصورة يتخيّل المرء صورة حسيّة أخرى: آلاف الرؤوس التي كانت من قبل قد طأطأت مذلة وخزياً. وها قد آن الأوان لكي ترفعها كرة أخرى إلى فوق كما أراد لها بارئها أن تكون.

في القصيدة ذاتها نلتقي بصورة أخرى تحكي عن أطفال ثورة الحجارة وصبيانها أولئك الذين ..

وزّعتهم يد الرحمن مكرمة في كل شبر كما تنبتّ أغراسُ

هذا الانتشار المنظور بتشبيهه بالغرس يقدّم وعداً بشكل من الأشكال.. فالغرس المتجذّر في الأرض الفلسطينية، سيزداد نمواً

وانتشاراً، ولسوف يؤتي أُكله بعد بقوة الناموس نفسه.. متنامين هنا وهناك حتى يغطّوا المدى كله بالخضرة الواعدة التي يبلغ من تعاشقها أن يختنق معها الحسك والدغل والشوك.

في قصيدة «وجهان» يرسم الشاعر صورة الشهيد وأمّه كما لو كانت تكويناً واحداً متفرّداً لا انفصام له.. التوحّد في الطول والعرض والعمق.. في القلب والجسد.. وفي الروح التي تملك بوصلة لا يضل معها الطريق.

أنت الشهيد وأمك الثكلى وجهان في الدنيا هما الأحلى

قلبان متّحدان ما افترقا في هذه الدنيا وما ضلاّ!

وحيثما قلّبنا الصورة على وجوهنا فإنّا لن نجد إلاّ الابن الذي يتشكل بإرادة الله - في رحم أمه، ثم يخرج -بإرادة الله- إلى الحياة.. ولما تدفعه ضرورات الحياة نفسها.. ونداء الله.. إلى الشهادة.. فأنى له أن ينفك عن أمه لأن قلبها الكبير هذه المرة سيعرف كيف يسعه فلا يكاد يفترق عنه.

وفي «أطفال الحجارة» تعود التربة الفلسطينية المعطاء لكي تزكو وتعد بالعطاء:

هي التربة المعطاء يزكو نباتها ويعلو ويعلو ثم تعطي غلالها

فإذا كان الغرس في قصيدة «الآن» ينبثّ وينتشر، فهو هنا يعلو ويرتفع.. والحصيلة واحدة في الحالتين: التجذّر والامتداد والعطاء..

وفي بيت آخر من القصيدة نفسها نسمع طقطقة الأحجار المتناثرة من كل مكان على رؤوس الجنود الصهاينة، بخوذهم الحديدية، وهم يجوسون خلال الديار:

تناثرت الأحجار من كل جانب على الظالم الباغي يجوس خلالها

وهو يرسم للشهيد صورتين تستمد أولاهما تكوينها من الحركة الحسية التي تتضمن بطانة، أو بعداً روحياً لا يحده زمن أو مكان:

وهو الذي يسعى إلى الجُلّى ويمعن في الصعود

وتمضي ثانيتهما لكي تتعامل مع الأماكن والأشياء فتتخذها رمزاً:

وإذا القدس غدت قنديلنا فلقد أصبحتَ للقنديل زيتا

ثم تكون المحصلة أن الشهادة هي وحدها التي تمكّن للقنديل القدسيّ أن يظل مشتعلاً مضيئاً.

وثمة البُعد التاريخي في الصورة الشعرية.. التاريخ بما أنه حركة وتشكّل دائمين:

غير أني آتي لواقعنا المرّ وأومي والحادثات أمامي

والتاريخ بما أنه شخوص، وأماكن، وصراع، وذكريات:

أقبل فأنت المرتجى سعْدُ إنّ البنـاء يكـاد ينهـدُّ

أقبل فخيل الـروم عاديــة وخيولنـا أزرى بهـا القيـدُ
نامت فوارسها وما برحت مربوطة في القيد لا تعدو

. . .

والمسجد الأقصى يؤرّقه هذا العقوق يؤوده البعدُ

ولسنا بحاجة إلى التذكير هنا بأن مفردات هذه الصور المتلاحقة تتعمد أن تضع «سكون» الهزيمة المعاصرة في مواجهة «الحركة» التاريخية زمن التألّق الإسلامي.. ثم تُقابل -باتجاه آخر- بين خيولنا الساكنة التي ترسف في قيودها، وخيول الروم التي تغير وتعدو.. ولن يكون الخلاص إلاّ بسَعْدٍ آخر يجيء لكي يضرب على السكون ويعيد للتاريخ حركته كرة أخرى.

ثم هو في «وحي مكة» يعقد في رحاب القدس وشائج روحية ووجدانية عميقة بين موجوداتها كافة:

جذورنا في رحاب القدس ثابتة وصخرة الحق نهواها وتهوانا

فها هنا تجذّر الفلسطيني في أرض مدينته المباركة.. تحوّله إلى ما يشبه شجيرات الورد والبرتقال، أو أشجار التين والزيتون.. وها هنا -كذلك- عشق متبادل بين الحجارة والإنسان.. يكفي أن الخلائق كلها: أشياء ونبات وإنسان.. تعيش في رحاب القدس التي باركها الله...

«أم أنتمُ لستم من ذاك النهر الجاري عبر التاريخ

يسقي يعطي

ينبت في الحجر الصلد أشجار العزة والزيتون

يمتد جذوراً وجذوعا

يعطي أوراقاً وثمارا

ويحيل الصحراء جنانا»..

في مقطوعة «أشياء» يعبّر الشاعر عن لحظة الإحساس المرّ بالهزيمة، بهذه الكلمات:

«سيفي مقهور

كتفي مهزوز وعليه هم الدنيا مركوز»

وفي ختام المقطوعة ذاتها يرسم هذه الصورة الحسّية التي تجعلنا نحن أيضاً نحسّ كأننا نتقلّب في الظلمة، نتخبّط فيها، متلمّسين متوجّسين، محدّقين بعيوننا في الظلام بحثاً عن بعضنا بعضاً، فليس ثمة شعاع واحد من ضوء.. ثم هو يضع هذا كله في صيغة استنكارية تدفعنا دفعاً للبحث عن طريق للخروج إلى عالم الرؤية والوضوح، حيث تتكشف الأشياء على حقيقتها:

«هل يعقل أن نحيا العمر، العمر في وهم العتمة والوحشة؟

نتوجّس، نتلمّس، نتفرّس؟

كيف أراك وكيف تراني

إن غاب الوهج النوراني؟»

ويتضح -من ثم- أننا إذا أردنا أن نجعل من وجودنا في هذا العالم قفراً موحشاً، فإنه يكفي أن نجرّده من «الإيمان».

«للكلمات فضاء آخر» (*)

هاجس الغضب

(١)

يكاد «محمود مفلح» أن يكون من أكثر الشعراء الإسلاميين عطاءً فلسطينياً.. ليس هذا فحسب، بل إن عدداً من دواوينه اختص «بالقضية» لم يغادرها إلى سواها.

ونتذكر «مذكرات شهيد فلسطيني: ١٩٧٦م» (الذي لم يكن التزامه الإسلامي قد تبلور فيه بعد) و«حكاية الشال الفلسطيني: ١٩٨٤م»، وها هو ذا يعود كرة أخرى إلى فلسطين في الديوان الذي بين أيدينا: «للكلمات فضاء آخر: ١٩٨٨م»[1] ويعد بديوان رابع يسمّيه «البرتقال ليس يافاويّاً».. هذا إلى جمٍّ من القصائد منتشر في دواوينه الأخرى يحكي عن «الحزن» نفسه وعن «الوعد» الذي انتظرناه طويلاً.

في عام ١٩٤٣م ولد «مفلح» في بلدة سمخ على ضفاف بحيرة طبرية.. وعند بلوغه السنوات الست، لحظة تفتح الوعي

(*) للشاعر محمود مفلح - ولد في سمخ بفلسطين عام ١٩٤٣م. نزح مع أهله إلى سورية بعد النكبة عام ١٩٤٨م. نشر عدداً من الدواوين الشعرية منها: مذكرات شهيد فلسطيني، والمرايا، والراية، وشموخاً أيتها المآذن، وعدة مجموعات قصصية منها المرفأ، والقارب.

(١) دار الأمان - الرباط.

على الدنيا.. أيام تكون الجملة العصبية مفتوحة لتلقّي «المؤثرات» والاحتفاظ بها حتى النهاية.. أُرغم على أن يتجرع الكأس الأولى.. بعدها جاءت المرارات..

والسكّين التي ذبحت أهله وعشيرته يومها، ظلّت تجول في رقاب الفلسطينين.. تتبعهم في كل مكان.. تطاردهم في كل صقع.. ترغمهم على الرحيل أبداً.

ويستطيع المرء -من ثم- أن يمسك، كما لو أنّه يتعامل مع شيء منظور، بنبض الصدق الفني في قصائد «مفلح».. أن يتجرع، كما لو أنه يشرب علقماً، كل المرارات التي تشرّبتها هذه القصائد.. أن يشعر، كما لو أن ثقلاً ما يدوس على رأسه، بوطأة الانتزاع من الأرض والتشرّد في المنافي.

لقد خرج «مفلح» من رحم القضية طفلاً، وكان الحزن الذي حمله على كتفيه كفيلاً بأن يصنع عشرين ديواناً من الشعر.

هذه الدواوين التي ستنبض بالصدق نفسه، وتتحقّق بالتواصل مع الآخرين.. حتى كأن الذين يقرؤونها يكتبونها هم، وذلك هو أقصى ما يستطيع الخطاب الإبداعي أن يفعله: أن يجعل الطرف الآخر يشارك في تكوين العمل الفني والختم على مصيره.

(٢)

قصائد الديوان تشعرك بأن الكأس قد فاض.. هذا هو الهاجس الذي يهيمن على الكلمات.. لقد شُدّ على القوس بما فيه الكفاية فلم يعد ثمة أيما منزع..

ولسوف تتدفق «الصور» الشعرية، بعفوية وعنف، ولكن دون أن تفقد قدرتها على التشكيل المرسوم بعناية. ها هنا أيضاً يجد الشاعر نفسه يقف على حدّ السيف. فالسيطرة «الفنيّة» على لحظة الغضب تتطلب قدرة تقنيّة فائقة لتحقيق الوفاق بين الحالة الانفعالية المتفجرة وبين أدواتها التعبيرية، وإلا أصبحت صراخاً يقذف به في وجوه الآخرين.

ومن يدري فلعل «محمود مفلح» تجاوز ها هنا البحور التي تبني القصائد العمودية، باتجاه التفعيلة، ما يسمّى بالشعر الحرّ، ربما لأنه رأى فيها مجالاً أكثر مرونة واتساعاً لتحقيق الوفاق المنشود.

وقد يرجّح هذا الظن أنه في ديوان «إنها الصحوة» الذي صدر في العام نفسه (١٩٨٨م) يعتمد نظام القصيدة العمودية، إلاّ في حالات محدودة، بينما هو في «الكلمات» ييمّم وجهه صوب التفعيلة من بدئه حتى منتهاه.

مهما يكن من أمر فإن (مفلح) يمنح قارئه القناعة بقدراته الشعرية، بمضامينها وتقنيّاتها على السواء.. حيث يعرف كيف يطوّع صيغتيِ الأداء للتعبير عما يريد أن يخاطب به الآخرين.

أفتحُ الديوان على مقطع ما من أية قصيدة، دونما قصد أو انتقاء مسبق.. ولسوف أجد المفردة، التعبير، الصورة، والتركيب المعماري كله، تشترك في تأكيدها هاجس الغضب.. الكأس التي فاضت، والقوس التي لم يتبقّ فيها منزع!

خذ - مثلاً- المقطع الثالث من القصيدة الأولى «السؤال» ماذا تجد؟

« ضفاف الحزن تعرفني

ويعرفني الدم القاني

فضيه (...)[1] قبلي وطارت منه ألحاني

أنا والساحل المهجور والنسر الذي أضناه بعد الدار إلفان

وأعرفها خيول النار

أعرفها حقول الغار

أعرف سحنة الجاني

وأعرف كل سوسنة، وأعرف كل عوسجة، وأعرف كل قبّرة «ببيسان»

وأعرف خطو أحبابي

وأعرف كل قافية على أوتار خلاّني

وأعرف أوّل الشهداء

---

(١) في الأصل (تعمدَّت) إشارة إلى طقوس التعميد عند النّصارى، وكان ينبغي عدم استدعاء مثل هذا الرمز.

أعرف آخر الشهداء في ساحات لبنان
وأعرف شوطنا الماضي وأعرف شوطنا الثاني
وأحفظ وجه جزّاري ومن قد خاط أكفاني!!
ومن حاموا على جسدي ومن ساروا بجثماني
وأعرف موسم الحيتان في أعماق خلجاني
وأعرف كل من رقصوا على أنغام «كاهان»
وأعرف لحظة التفجير في تاريخ بركاني»

إن الشاعر هاهنا يدمدم.. يكزّ على أسنانه، ولكنه يعرف كيف يسوق إحساسه المتفجر في قنوات الإبداع فتتدفق منضبطة، قدر الإمكان، لكنها تحمل في الوقت ذاته كل هديرها وغَضبها وتفجّرها..

على مستوى المفردات تجابهنا هذه: «الدم القاني» «النسر» «خيول النار» «أول الشهداء» « آخر الشهداء» «الشوط» «الأكفان» «الحيتان» «الخلجان» «البركان».. إلى آخره.

على مستوى الصور تتشكل قبالتنا هذه: «يعرفني الدم القاني» «النسر الذي أضناه بعد الدار» «أعرف أول الشهداء، أعرف آخر الشهداء» «أعرف شوطنا الماضي وأعرف شوطنا الثاني» «أحفظ وجه جزاري» «من حاموا على جسدي» « من ساروا بجثماني» «موسم الحيتان في أعماق خلجاني» «كل من رقصوا على أنغام كاهان» «لحظة التفجير في تاريخ بركاني»..

والحق أنه يصعب على المرء أن ينتقي، أن يقول هذه أو تلك، فالمفردات والصور جميعاً تحمل الهاجس نفسه، وتقيم جميعاً معماراً شعرياً لا تكاد تجد فيه خطأً أو تكويناً يتميز بالرقة والنعومة، وهي حتى في حالة تواجدها إنما توظف لتجسيد نقيضها تماماً: صلابة الغرانيت التي بلورتها أربعون سنة من «الضغوط» والمعاناة.

فإذا عبرنا الديوان كله إلى آخر مقطع في آخر قصيدة فلسوف نجد الشيء نفسه:

« دقّي على الأبواب يا ريح الجنوب
فإن كهفي لا يغازل
إن كهفي لا يجادل
إن كهفي لا يقاتل
إن كهفي لا تغير به الجياد
دقي على الأبواب وامتشقي السؤال
دقي أيا ريح الشمال
بالأمس كان هنا رجال
واليوم عفو اليوم قد سقط الغزال
إني أراهم يحملون على عواتقهم جنازه
من يطعن الزمن الإجازه؟
من يعيد إلينا يقين الانتماء؟
في آخر الزمن الغثاء؟».

وبعيداً عن مداخلة النقد، فإن بمقدور القارئ أن يؤشّر على حشود المفردات والصور والتراكيب المعمارية ليس في هذا المقطع الذي تئن فيه ريح الجنوب والشمال.. تدق.. تمتشق... تطعن... إلخ وإنما في قصائد الديوان كله (انظر على وجه الخصوص قصيدتي «الأرض ما زالت تدور» و «الطقس»...

(٣)

الأخ الناقد «محمد إقبال عروي» في مقدّمته القيّمة للديوان يقطع الطريق عليّ فيتحدث عن «دلالة الفضاء وفضاء الدلالة» ويوغل في محاورة تقنيّات الديوان: اللغة والإيقاع والبناء الشعري، لاستخراج دلالاتها، دون أن يغفل، بطبيعة الحال، إضاءة الفضاء الرؤيوي للقصائد في محاولة لاستبطان المضمون.

وهكذا سأجدني مضطراً لتجاوز وقفة ثانية عند مسألة الشكل، وأمضي إلى المضمون لمتابعة قضية أخرى في الديوان، وإن كان عروي قد توقف عندها بعض الوقت، وهو يجري مقارنة بين نصّين شعريين أحدهما لشاعر محسوب على اليسار والآخر لشاعر إسلامي وهو «محمود مفلح».

لكن ثمة ما استوقفني في ختام مقدمة عروي، إنه يرى أن محمود مفلح وغيره من الشعراء المعاصرين يمكن «أن يحققوا نماذجهم» ضمن أشكال الشعر الحرّ: شعر التفعيلة. ذلك أن

القصيدة العمودية «قد اكتمل نموذجها مع العصر العباسي وحققت أعلى درجاتها الممكنة مع أبي تمام وأضرابه من الشعراء، لذلك لم يعد بالإمكان العثور على قصائد لاحقة -زمنياً- تداني أو تبزّ مستوى القصائد العباسية... وبنفس اليقين، فإننا لم نعثر في الشعر المعاصر على قصائد عمودية تدّعي لنفسها الوصول إلى الأفق الذي حققته ماضياً وانطلاقاً من هذا البيان فإن الإبداع ضمن الشكل العمودي ممكن، لكن بلوغ النموذج صعب، إن لم نقل مستحيل...»

ويصعب على المرء أن يسلّم بهذه المعادلة الناجزة بسهولة، وهو يجد نفسه قبالة شعراء عموديين كبار يقفون في صميم العصر بقاماتهم الفارعة، وقصائدهم ذات البنيان الشاهق الذي لم يتضاءل إزاء معطيات المتنبي والمعري والبحتري وابن الرومي وأبي تمام...

فإن شعراء كشوقي وحافظ والأخطل الصغير وأبي ريشة والقروي وأبي ماضي وأبي شبكة وبدوي الجبل وعلي محمود طه ومحمود غنيم وأحمد سليمان الأحمد ونزار قباني والجواهري (بغض النظر عن المضامين) وعشرات غيرهم، قدروا على تسلقّ السلّم الطويل، وبلغوا القمة النائية وتحققوا بالنموذج الصعب الذي لم يكن على أية حال مستحيلاً.

بل إننا نجد محمود مفلح نفسه في ديوانه الذي أصدره في العام ذاته «إنها الصحوة... إنها الصحوة» يركب متن العمود

ويمنح القناعة لقرّائه بأنه هاهنا مثله هناك يملك ناصية التقنيات الشعرية ويعرف كيف يخاطب بها الآخرين.

ولسوف يظل العمود مفتوحاً لشعراء العربية، ولن يكون العصر العباسي، على ما قدّمه من عمالقة، آخر المطاف ولا نهاية العالم الشعري الأصيل وتقاليده الفنية العريقة.

(٤)

ومهما يكن من أمر فإنني أريد أن أختم وقفتي هذه مع محمود مفلح في ديوانه الأخير عند قضية «الإسلامية» في قصائد هذا الديوان.

في البدء، فإن تقطيع جسد القصائد، أو تشريحها، بعبارة أدقّ، لغرض تحديد معطياتها الإسلامية، أمرٌ غير مقبول، فنياً، فالقصيدة كيان متوحّد وهي تملك شخصيتها التي تعبّر عن مجمل القصيدة، عبر تكويناتها كافة... ويكفي أن يكون الشاعر «إسلامياً» لكي يبدع قصائد إسلامية، حتى ولو لم تتضمّن، في منظورها الخارجي، عبر طبقاتها القريبة، توجّهاً إسلامياً مباشراً...

ونحن نفترض ها هنا توفّر طرفيِّ المعادلة بشروطهما وقيمهما جميعاً: الشاعرية بتقنيّاتها كافة، والإسلامية بفضائها الرؤيوي على امتداده.

فإذا عرفنا مثلاً أن «محمود مفلح» هو واحد من الشعراء الإسلاميين الذي يحملون هموم «الإسلامية» على أكتافهم، غدا من الصعب أن نمارس مع ديوانه صيغ الفرز والعزل والتقطيع. ومن ثم فإن «الشواهد» التي سنؤشّر عليها لا تعني بالضرورة أنها منتزعة من سياقات خارج دائرة الرؤية الإسلامية.. بل بالعكس، لتأكيد هذه السياقات سواء في إطار القصيدة الواحدة، أم في مجال الديوان كله...

في «البشارة» نقرأ هذا المقطع:

«الشمس يكتبها الذين تمزّقت أجسادهم عبر الزنازن

أدمنوا الإيمان في زمن التكسّب

كابدوا حتى الشهادة

أوغلوا في الجرح حتى الاخضرار...».

وفي قصيدة «تمرّ القوافل» نقرأ:

«في عتمة القلب تنهض «عكا»

وتمتد فيك الجراح

وتنهض كل المآذن   كل الشوارع مغسولة بالمطر

ويمتد ذاك الطريق الطويل...»

ونقرأ في «راوية المساء»:

«بالأمس كان لنا مدارات

وكان لنا نسور

بالأمس كنا نغزل الأحلام

نرقصها على شفة العبور

ونعانق الترب المعطر تستحمّ به البذور

بالأمس كنا نطلق البسمات

نرحل في سماء الله نسطع كالبدور...»

في هذه المقاطع الثلاثة التي تم الوقوف عندها لحظات، كشواهد فحسب، معالجات فنية تقود دلالاتها إلى «الإسلامية» وتتعاشق معها باتجاهات أو صيغ ثلاثة...

«التجربة» في المقطع الأول، و«الرمز» في المقطع الثاني، و«التاريخ» في المقطع الثالث.

معنى ذلك أن قنوات الذهاب إلى الإسلامية، أو التعامل معها فنّياً بعبارة أدقّ، كثيرة خصبة متنوعة، وأنه ليس ثمة مدخل، أو باب واحد، للوصول إلى هناك. فإذا كنا في هذه الشواهد نجد صيغاً ثلاثة، فإننا قد نجد العشرات في نسيج الديوان كله، وقد نجد المئات في دواوين إسلامية أخرى.

قد تكون هذه مسألة بديهية، لكن ما يدفع إلى التأكيد عليها تصوّر البعض -خطأ- أو اعتقادهم بجدولة المداخل أو تقنينها،

وهم بهذا يضيّقون الخناق على سبل التعامل الفني مع الفضاء الرؤيوي الإسلامي، الأمر الذي قد يصب المعطى الإبداعي بقدر من العقم، ثم إن تحديداً كهذا هو بحدٍّ ذاته غير مقبول في ساحة الإسلامية التي تمرّ، وربما طيلة العقود القادمة، بمرحلة «تجريبية» قد تكون بأمس الحاجة خلالها إلى تأكيد الذات بمواجهة الآخرين... إزاء تحديات النقد، وهذا لن يتمّ إن لم تتحقّق المحاولة بأكبر قدر ممكن من الخصب، والتنوّع، والتغاير... ودلالات الإسلامية في المقاطع الثلاثة آنفة الذكر إنما هي دلالات نمطية بالتأكيد، إذ ما أكثر الشعراء الذين اعتمدوها للتعبير عن رؤيتهم الإسلامية، ونحن نستطيع أن نجد حشوداً من الشواهد التي تغذّي هذه الأنماط الثلاثة سواء في ديوان «الكلمات» أو في أي ديوان إسلاميّ آخر.

ولكن، مرة أخرى، ليست هذه الأنماط المتأطّرة بالتجربة أو الرمز أو التاريخ هي نهاية المطاف، وإنما هناك عشرات بل مئات من الأنماط الأخرى (ويمكن أن تكون متابعتها، لا لغرض الحصر وإنما التصنيف والتحليل، مجالاً لدراسات مستقلّة من قبل النقاد الإسلاميين).

(٥)

والآن فإننا سنتجاوز اختيار الشاهد في إطار مقطعٍ ما من هذه القصيدة أو تلك باتجاه أن تكون القصيدة بكلّيتها شاهداً

على «الإسلامية». وبقدر ما يتيح المجال في صفحات كهذه فإننا سنؤشّر على قصيدتيْ «أجنحة تغردها الحروف» و«للصحوة أغني» ولسوف نقف قليلاً عند أولاهما تاركين للقارئ أن يتابع بنفسه الشاهد الثاني.

في القصيدة الأولى تجيء البداية هكذا:

في سبيل الله أمضي

وعلى هديْ كتاب الله قد أحكمت نبضي

أرتدي الفجر وأمضي في سبيلي

فإذا الشمس دليلي

وإذا الأنجم في قلبي وأعراس النخيلِ

والمضيّ «في سبيل الله» حركة معروفة للمسلم، بل هي بداهة من البداهات ومرتكز من مرتكزات وجوده في العالم، وهي هنا، بموسيقاها وبالصور الشعرية التي ستتلوها، ستغدو خطاباً شعرياً.

ومهما قيل أو رسم عن التحقّق بالمطابقة بين هدْي كتاب الله وبين «المسلم» فلن يبلغ ما بلغه هذا التعبير الذي يتحكم بضربات القلب لكي تجيء متوافقة مع الكتاب.

ثمة شيء آخر... إن ارتداء الفجر، واتخاذ الشمس دليلاً، وتحوّل القلب إلى مزرعة للنجوم، وساحة تقيم فيها النخيل

أعراسها... لتحكي بلغة الشعر عن بداهة أخرى في حياة المسلم، ومرتكز آخر من مرتكزات وجوده: تعاشقه مع الكون والطبيعة... إحساس ميتافيزيقي غامر بالتعاطف والاندماج... بالمحبة التي تصير فيها الموجودات كلها مسبحة بحمد الله... متوجهة إليه:

في المقطع التالي، ومرة أخرى، فإن:

«سطوراً من رحيق الذكر

أتلوها فيصحو الورد

أتلوها فتجري للينابيع طيوري»...

وإذا كانتْ خفقات الفؤاد قد أحكمت لكي تجيء متوافقة مع كتاب الله، فإن الرؤية، هي الأخرى، ستمزق الأقنعة وتنفذ إلى صميم الأشياء ممارسةً إبصارها على هدْي الكتاب...

ليست الرؤية وحدها، ولكنه الفعل الذي يزرع ويروي ويبعث الحياة... كل شيء يمكن أن يكون صدوراً عن كتاب الله... كل شيء سيؤول إليه... ومرة أخرى كذلك، سيغدو الإنسان، والفجر والنخيل والطيور والمطر، كائناً متوحّداً قبالة الله:

«وعلى هدْي كتابي

أبصر الأشياء من خلف الضباب

وأرى الأوجه من غير قناعات ومن غير خضاب

وعلى هدْي كتابي

أزرع النخلة في القلب أروّيها شبابي

أبصر النخلة تجتاز المسافات لتمتصَّ رحيق العمر

... من ثدْي الروابي

أسمع الترنيمة الأولى لطير الفجر

والترجيعة الأولى لديك الفجر

بوْح الغيث للأرض اليباب»...

ونسمعه يردد كلمة «كتابي» بدلاً من «كتاب الله»... ولكن عندما يصير كتاب الله مفتاح القلب البشري، وعندما يُحكم هذا نبضه لكي يتحقق بالوفاق مع الكتاب.. وعندما يكون الكتاب هو الهادي والدليل... المبدأ والمنتهى... رؤية العين وخفقات الفؤاد... فإنه سيصير كتاب كل واحد منا... يقيناً... هذه الياء الحانية التي تجعل أكفنا تمتد إليه لشيء عزيز علينا. والوجه الآخر للصورة يجيء في المقطع التالي:

«وعلى هدْي كتابي

أكتب الفصل الذي يأتي

وأخطو فوق حدّ السيف

استنطق عرْي البرق

كي أنقذ آلاف الرقاب...»

فليس يكفي أن يمارس المسلم عشق الوجود وأن يجعل قلبه

ينبض بهديّ كتاب الله، وإنما أن يمضي لكي يغيّر العالم ويصوغ المصير، من «أجل تنفيذ مطالب هذا النبض، والتحقّق بذلك العشق»..

والمحبة وحدها لا تكفي، فثمة آلاف الرقاب التي صُدّت عن العشق الكوني... أرغمت قلوبها على التحجّر، وقيل للنبض أن يكف عن الخفقان، وأن يغيّر إيقاعه ومساراته باتجاه الطاغوت... فها هنا لا بدّ من السير على حد السيف... من استنطاق البرق في أقصى حالات تكشّفه وعنفوانه.

لقد كانت القوة، في المنظور الإسلامي للحياة، هي الطرف الآخر للمحبة... وبإلقاء السيف، بوضعه في غمده.. فليس ثمة ما يؤمّن المحبة... والإلفة الكونية، من الحصار والعدوان.

وفي هذا المقطع يلحظ المرء توظيفاً مرسوماً للكلمات، فإن «عري البرق» يتصادى مع «حدّ السيف»... كلاهما يلتمعان في الظلمة... يبرقان... كلاهما يتعرّيان متحفزين بمواجهة شيء ما... هذا في مواجهة الظلم البشري وذاك في مواجهة ظلمة الليل... هذا يقدم وعداً بالنصر وذاك يقدّم ارهاصاً بالمطر (في المقطع الأخير نلمح تأكيداً آخر: سوف يخبئ البرق السيف بانتظار اليوم الثقيل).

وفي كل الأحوال فإن الإنسان المسلم يجد نفسه كرة أخرى في وفاق مع الكون والطبيعة، يقاتلان من أجل هدف واحد: أن

تظل الحياة مخضرة، على بركة الله، وأن تسود المحبة هذا العالم باسم الله... لكن.

«قد تقولون بأن السيف في كفّي أقالته المعارك

وبأن الليل حالك

وبأني لم أعد أتقن شد القوس... تسديد النبال

والفتوحات التي أدمنها العشّاق ضرب من خيال

قد تقولون محال

أن يعود الركب إسلاماً، وأن تجري مع الركب الغلال»..

ويجيء الجواب في المقطع الأخير:

«وقد تقولون ولكني أقول...

وأنا أقرأ فصل الأمس عرس الشمس أشواق الحقول

إن في الدرب الخيول

وعلى وقع التلاوات ستخضّر الفصول

ولنا اليوم الجميل

ولنا التكبيرة الأولى لنا الآفاق والرايات والصوت البديل

ولنا السيف الذي خبأه البرق إلى اليوم الثقيل

ولنا الشجر الأخضر والدوح تمرح فيه الطير... والظل الظليل

ولنا قارورة العطر

التي تسكبها الشمس على كفّ الأصيل»...

إن تغيير العالم وإعادة صياغة المصير بما يحقّق الوفاق بين النبض الكوني وكلمات الله، ليس مستحيلاً... إنه أمر واقع ومشهد منظور... فقط أن نصير «عشّاقا» كما كان أجدادنا... وأن ندمن مثلهم:

الفتح... أن تجتاز العالم بالسيف والكلمة معاً... فبدون أحدهما لن تكون التلاوة قادرة على بعث الحياة وحمايتها، ولن تكون القوة وعداً بالعالم المؤمن السعيد.

وتنتهي القصيدة كما ابتدأت أول مرة: فثمة في العالم الموعود الذي يستظل بهديٓ الله، مهرجان من الفرح والغبطة يشارك في الشجر والدوح والطير والظل... وتسكب عليه الشمس قوارير العطر عند كل أصيل.

فنيّاً فإن الشاعر، وهو يتقلب في التجرية، مشكّلاً من مفرداتها هذه القصيدة أو تلك، لا ينسى مطالب العلم الشعري وضروراته الأسلوبية فليس معنى أن يكتب الإنسان شعراً حراً هو أن يتخلى عن التزاماته الفنية بدرجة أو أخرى... وإذا كان في تجاوز القصيدة العمودية تضحية بالقافية الموحّدة، وبالعدد الموزون من التفعيلات، في إطار هذا البحر أو ذاك، فإن هذا لا يعفي شعراء التفعيلة، أو دعاة الشعر الحرّ، من المطالب التي لا تقل أهمية والتي تساهل فيها -للأسف- العديد من الشعراء: البحر المتوحّد للقصيدة، بغض النظر عن التحرّر في توزيع

التفعيلات... ثم التحقّق بقدر معقول من الالتزام في القوافي المتناظرة وإلاّ فقدت القصيدة واحدة من أهم عناصر معمارها المتناظر الجميل.

وها هنا في هذه القصيدة، على سبيل المثال، نلمح كيف نفّذ الشاعر هذا الالتزام بأكبر قدر من الأمانة، دون أن يسمح للتدفق الشعري أن يكتسح بطريقة عشوائية، ضوابط البنية المتفق عليها للقصيدة العربية في صيغتها الحديثة.

(٦)

ومحمود مفلح ليس وحده...

في ساحة«الإسلامية»بدأ يتجمع حشد من الشعراء الفلسطينيين يكتبون عن«القضية»همّاً من هموم الإسلام المعاصر... يحكون عن فلسطين التي اغتالها أعداء هذا الدين، ويبشّرون بالنصر الآتي والفتح القريب.

فالذي حرّر القدس مرتين، يمكن أن يعيدها إلينا كرة أخرى... إن ابن الخطاب والناصر صلاح الدين ليسا وحدهما في الميدان... هنالك آخرون... بكل تأكيد...

ولقد صرنا نجد -كذلك- دواوين إسلامية بأكملها تنذر للقضية الفلسطينية، جنباً إلى جنب مع حشود القصائد المنتشرة في هذا الديوان أو ذاك.

إن النحوي، والجيتاوي، وكمال رشيد، ومأمون فريز، ومحمود ملفح.. وغيرهم ممن لا تتوفر أعمالهم بين يديّ، هم رجال هذه الظاهرة... وإن«للكلمات فضاء آخر»إغناء للتيار الذي أخذ يشقّ طريقة عبر الصخور.

وكما تبيّن للعالم، بعد أربعين سنة من الصراع، أن المجابهة الجادة مع الصهيونية لن تكون إلاّ بالإسلام... فلسوف يتبين -كذلك- للمعنيين في دائرة الثقافة والإبداع، أن شعراء الإسلامية الفلسطينيين هم الصوت الأكثر أصالة وإخلاصاً وصدقاً في التعبير عن«القضية»وأنهم، بمثابرتهم وكدحهم، سيقطعون الطريق على كل أولئك الذين اتخذوا من«القضية»فرصة للكسب والظهور...

وثمة فرق كبير بين «الشهادة» و«التجارة»...

«ألقيت جرحك في المنافي واتكأت على القصيده

وانتظرت من الصباح إلى المساء

من المساء إلى الصباح... ولم يمرّوا

جاؤوا إليك وتوجوك وغادروك

والشمس تطبع آخر القبلات في ثغر المخيّم

والمخيّم يحضن الأشجار والأطفال

يمحو آخر اللغة القميئة من شفاه المرجفين...»

تقديم لديوان «صحوة مسلم»(*)

(١)

محمد فؤاد محمد نموذج للشاعر الذي يكافح بدأب وإصرار في مواجهة تحدّيات الصمت والعزلة والنسيان...

صخب الميكانيك في حياتنا الراهنة يكاد يعلو على كل صوت... والشاعر الذي لا يملك حنجرة قوية... يضيع...

ينضاف إلى هذا أن الشاعر المسلم، بوجه الخصوص، يتعرض - لسبب أو آخر- لحصار أشد قسوة، ومن ثم فإن عليه أن يبذل جهداً استثنائياً من أجل التحقّق، وإلاّ خسر المعركة منذ اللحظات الأولى، كما خسرها ولا يزال كثيرون لا يكاد يحصيهم عدّ.

منذ بداية الثمانينيات وقصائده تصلني... بعضها يطلّ على استحياء... فيه كل ما في المحاولات الأولى من إيماض بقدرة واعدة، وفيها -كذلك- شيء من الضعف والخلل والاضطراب في سياقي الشكل والمضمون إذا جاز الفصل بين السياقين.

(*) للشاعر محمد فؤاد محمد - ولد في المنيا بمصر عام ١٩٥٩م. له عدة دواوين شعرية منها: أوراق مبعثرة في الذاكرة، والجرح والحصاد، ودمعة من عام الحزن، ووفاء تكلمت دماً. وله مسرحيات وأناشيد للأطفال.

ومنذ بداية الثمانينيات وهو يكافح للتحقّق بقدر من الحضور على مستوى الصحف والمجلات والندوات والتجمّعات الأدبية، ماضياً صوب ما كان يحلم به دائماً: أن يصير شاعراً يُسمع صوته.

ورسائله كانت تترى عليّ... أقرؤها بشغف لمتابعة «نبض» الإصرار على مواصلة المسير... وكنت أجيبه دائماً بالعبارة ذاتها: إن عليه أن يواصل المسير... أن يجرّب، وينشر، ويُسمع القريب والبعيد وأن يحتس دائماً أنه لا يزال -بعد- في بدايات الطريق، وأن عليه أن يبذل جهداً مضاعفاً لقطع خطوات أخرى.

ماضياً إلى هدفه البعيد، كأي شاعر أو فنّان، تتجمع لديه «باكورة» القصائد «الأولى» ويغريه الانتشار في الصحف والمجلات والمنتديات على أن يجعل منها ديواناً.. وإذْ جاءت المحاولة موازية تماماً لزمن الصحوة، متعاشقة معها، تنبض بنبضها، وتحكي عن همومها وأحلامها، آثر أن يسمّيها «صحوة مسلم» وبعث بها إليّ يطلب تقديماً... كنت أعرفه جيداً... فلم أتردّد لحظة في الاستجابة لطلبه..

إن الناقد المسلم، على كثرة مشاغله، على ما يعانيه من حصار المطالب التي تتدفق عليه كسيل لا يرحم... ليس من حقه أن يرفض طلباً كهذا ليس من حقه، إن على مستوى الضرورات الإسلامية، أو الأخلاقية، أو الفنية، لأنها جميعاً تلزمه بمتابعة ما

يجري في الساحة والإنصات للأصوات التي تكافح من أجل أن يكون لها على الخارطة مكان..

عشرات السنين، والصمت، وإيثار الراحة، يقتل محاولات كهذه، بينما «الآخرون» الذين يعملون تحت مظلات أخرى، ما تركوا صغيرة ولا كبيرة إلا قالوا فيها كلمتهم وأضاؤوا إزاءها السبيل.

إن روح الفريق «الضائعة» منذ زمن بعيد في ساحات الأدب الإسلامي يتحتّم أن ترجع، بإحساس أكثر رهافة بالمسؤولية، وحينذاك سيكون حوار المبدع والناقد سعياً مشتركاً من أجل تعزيز كلمة الله في الأرض، وهي -إذا أردنا الحق- مهمة شريفة عزيزة المنال تستحق أن نضحي من أجلها بالكثير.

خيّرني «محمد فؤاد» على أن ألغي من قصائده ما أشاء... علامَ يدّل هذا، إن لم يدل على خصيصة الاعتراف بالخطأ والقصور الذي هو أسّ الفضائل جميعاً؟!

(٢)

نُسجت قصائد المجموعة على مدى يقرب من العقد من الزمن، ومعظمها أخذ طريقه إلى هذه الصحيفة أو المجلة أو تلك... وإلى أن ينشد في هذا المنتدى أو ذاك... لقد احتكّت بالقارئ والجمهور وكسبت قدراً كبيراً من الشرعية في عالم النشر والظهور.

وهي قصائد تتراوح بين شعر العمود وشعر التفعيلة الحرّ، وإن كان النمط الأوّل يطغى عليها ... ولا يكاد المرء يسمع فيها إلاّ «الهمّ العام» الذي يتوحّد معه الشاعر، فلا نكاد نجد لهمومه الذاتية أثراً، لأن هذه احتواها ما هو أعمق بكثير وأشمل بكثير...

والبدايات الأولى تكون حادّة، صريحة الانحياز إلى حدّ كبير، فإما الإغراق في الذات وإما الانغمار في الهمّ العام، ولقد اختار محمد فؤاد الثانية.

منظوره الإسلامي الموغل في شرايينه... رؤيته الإيمانية للوقائع والظواهر والموجودات والأشياء... لا تمنحه الخيار... فما يلبث، منذ اللحظات الأولى، أن يجد نفسه «ملتزماً» بجعل الكلمة تقاتل، هي الأخرى، على طريقتها الخاصة، كل قوى الشرّ والإعاقة والانحراف، من أجل أن يفيء الإنسان إلى الصراط، وتسترجع الأمة هويّتها الضائعة، فيكون لها في هذا العالم مكان.

وهو يعلن عن موقفه هذا بوضوح في «الرسالة إلى أهل الشعر» التي يكشف عنوانها عن البؤرة التي تستقطب قصائد الديوان:

«فبعض الناس يبغي الشعر لهواً

وأما غايتي في الشعر صدقٌ

لهم في ذاك ألسنة فصيحة

فشعري بين قلبي والقريحهْ»

كما يعلن عنه في قصيدته «أطلق جواد الشعر» التي تفوق سابقتها بكثير:

«فأطلقْ جواد الشعر إنك فارس

وقل للسان الحق: هل تتلجلجُ؟

وسافر ففي الدنيا عناءٌ وحلة

فمثلك مأمول إلى القصد يدلجُ

تركت صبابات الهوى متعففاً

فلا الثغر ورديّ ولا الطرف أدعجُ

ورمت طريق الحق مقتنعاً به

فدربك مأمون ومثلك ينهجُ

فإن طريق الله يسطع حوله

مصابيح من هدْي المحجة تسرجُ»

فإذا ما تابعنا قصائد الديوان لاختبار مصداقية هذا التوجه وجدنا أنفسنا بإزاء ثلاث وعشرين قصيدة تتعامل مع «الهمّ العام»: متسعٌ عن القضية الفلسطينية: (صحوة مسلم، سمعاً يا قدس، شذا النصر، طفل أتى من عبق التاريخ، طيوف فلسطينية، دماء على خيوط الفجر، اعترافات فلسطينية، رسالة من مبعد إلى رابين، دعوني لأقذف هذا الحجر) وثلاث عن مأساة البوسنة

والهرسك (سراييفو الحبيبة، لا تبكياه، يا معقل الفاتحين) وواحدة عن الجهاد الأفغاني (على درب الجهاد) وأخرى عن مأساة الحرب الأهلية في اليمن (يا أسفي على وطني) وأربع عن هموم المسلمين دون تحديد البيئة أو قضية ما (رسالة ملقاة على طريق، من غضب الرمال أصوغ نصري، تكبيرة النصر، عواصمنا العربية) وأربع عن وقائع ورموز من تاريخ الإسلام (رسالة إلى أبي ذر، طيف الهجرة، أفما وعوا من بدر الكبرى؟، الذبيح) وواحدة عن مناسبة إسلامية (حنين ودعاء)، يقابل هذا كله قصيدتان فقط عن هموم الشاعر الذاتية (يا مبضع الطب، بسمة ونسمة).

وهناك بين السياقين سياق متوحّد يلتقي فيه الخاص بالعام ويبلغ تسع قصائد تكاد تكون من أكثر قصائد الديوان نضجاً وصدقاً فنياً (عتاب، جراحات، كلمات إلى الوطن المغترب، الجرح والحصاد، بردية قديمة حديثة، عام الحزن، حنانيك يا شعري، أروى، أغاني الضياء).

(٣)

لنقف لحظات عند هذا السياق الأخير... إن الشاعر هنا لا ينفصل عن الحدث ولكنه يتعامل معه من الداخل... يتوحّد معه بعبارة أخرى، فيصير النبض والخفقان، والرؤية والمنظور، فيمنح الكلمات بالتالي دفئاً وعذوبة وصدقاً، ويكون أقرب إلى الخطاب الشعري الذي يغري بالتحام الذات بالعالم والموجودات والأشياء...

إن الالتـزام ها هنا يجيء أكثـر عـفـوية، فـلا يتـقـحّم على التشكّل الشعري، بهذه الفكرة أو تلك، وإنما تصيـر الأفكار تجارب وخبـرات تنسج خيوطها من أدوات الشعـر وتقنيّاته، وتتشكل معه وبه، وتنمـو في رحم القـصيـدة تماماً كـما تنمـو الأجنّة في بطون أمهاتها.

ونحن نقـرأ بعض هذه القـصـائد نجـد الشـاعـر يبلغ مـرتقى صعباً ويعـرض علينا رؤيته للهمّ الإسلامي العام بلسان الشـاعر لا بلسان المؤرخ أو الصحفي أو الخطيب.

وهذه مـسـألة مـهـمـة - إذا أردنـا الحق- وهي، على خـفـائها وتعقيـدهـا، عصب الالتزام المطلوب.. فثمة خيط رفيع لا يكاد يرى بين نمطين من الالتـزام.. نمط يسـقط مـعـه الشـعـر في المباشـرة والخطابيـة والانفصال عن الخبـرة، ونمط تصيـر فيـه الخبرة هي الشعر، ويتوحّد الشاعر مع القضية.

لا ينكر أن قـصـائده عن فلسطين والبـوسنة وأفـغـانسـتـان واليمن، والتاريخ والمناسبات الإسـلامية، وهموم الإنسان المسلم في كل مكان، تنطوي بحكم كونها خطاباً شـعـرياً، على بعـد ذاتي بكل تأكيد، لكن ثمة فرق ملحوظ بين الحـالتين، فلو قـدر الشـاعـر على أن ينطلق إلى فضـاء الهمّ العام من لحظـة توهّج ذاتي.. من خبـرة، أو تجـربة، أو إحسـاس بالحـزن أو المرارة، كمـا فعل في القـصـائد المشـار إليهـا، لجاءت قصائده أكثر صدقاً فنياً وأشد قـدرة على

كهرية الطرف الآخر وجعله يعيش هو الآخر قضية فلسطين، أو مذبحة البوسنة، أو صراع الإخوة في البلد الواحد.. ولأصبح التاريخ حاضراً يتشكل اللحظة قبالة العين والقلب والوجدان.

لنقف عند شاهد من القصائد التي يلتقي فيها الخاص بالعام، وتتوحد الذات، حتى أعمق طبقة فيها، بالعالم والتاريخ والوطن والمصير، فتصير شيئاً واحداً..

في «كلمات إلى الوطن المغترب» يبدأ الخطاب الشعري بالمقطع التالي:

«جئت يا وطني

كي تفاجئني بالنبوءات تلو النبوءات

في ليلك السرمدي

وتذرو علي قليلاً من العشق..»

فها نحن، منذ اللحظة الأولى، إزاء حوار مؤثّر بين الإنسان والوطن، حيث يصير هذا الأخير شيئاً حيّاً يحكي، ويَعد، ويمنّي... كائناً كالإنسان نفسه يخفق بالعشق، والحزن، والوعد.

ثم يمضي الشاعر ينسج كلماته من داخل التجربة، من عمقها البعيد، فلا يصفها من الخارج منفصلاً عنها، بل متوحّداً معها:

«أستوسد الحزن

علّ الذي كان قبلي

يعلّمني كيف أنتظر الصبح

حين يفاجئني من سماء التغرّب

فالحزن يا وطني

دائم أبدي

وأنت تجيء

وترحل عنا،

وتسكن فينا،

وليس لنا نحن أن نسكنك

وحين تحدثني عن طيورك يا وطني

أزجر الطير سعداً

فتحترق الطير فوقي، وتأبى السقوط

فيقتسم البحر كل مخاوفها والسماء،

وتنتحل الأرض اسماً معاراً

يخالف كل قواميس قومي..»

والوطن ها هنا وجود حيّ، يجيء ويرحل، ويبحث عن مسكنه داخل الإنسان.. الوطن فضاء تذرع سماواته الطير، ولغز لم يقدر امرؤ على فك أسراره إلاّ بالعثور على قاموسه الفريد.

وحتى نهاية القصيدة والقارئ يملكه إحساس غامر بما يمكن أن يسمّى الشجن الكوني الذي يتغلغل في شرايين القصائد المؤثرة فيتجاوز بها المحدود إلى المطلق، ويمنحها الحزن مذاقاً شعرياً يعرفه جيداً كل من تعاملوا مع القصائد المدهشة التي ترفض المباشرة والتضحّل، أو تتحرك عند سفوح الظواهر وسطح الأشياء:

«وتهرب منها السماوات والأرض،

كل المدارات

لكنني كنت أحملها

ثم أجري وراء البحار

وخلف السماوات والأرض

أبحث عن وطنٍ .»

(الجرح والحصاد) نموذج آخر للتوحّد بين الخاص والعام، وهي قصيدة (مدوّرة) يجرّب فيها الشاعر قدرته على ممارسة الصيغ الشعرية الأكثر حداثة..

وميزة هذا النمط أنه يأخذ بتلابيب القارئ فلا يدعه إلاّ بعد قراءة آخر حرف من القصيدة بسبب من غياب المفاصل والمحطّات في بنيتها العضوية.

في (عـام الحـزن) وهـي مـقطوعـة صغـيـرة، لكنها مـرسـومـة بعناية.. بحـرها وإيقـاعـهـا يسـاعـدان على توصـيل شـحناتحـا للمتلقّي، يحسُّ هذا أن العام هو عام الحزن حقاً:

« لم نبصر فيه وميض شعاع

لم تمطر فيه سحاب قط

إنْ تمطر

لا تروي إلاّ الأحزان بوادي القلب.»

المقطع التـالي يرفع الدعـاء إلى الله سبحانه أن يفك الأغـلال وأن يفتح الطريق المقفل إلى السماء:

«يا رب

أسر بعبدك ليلاً من أغلال الحزن

اجعَل لي مسرى من هدْيك

عرّج بي يارب...»

وهو يعـرف كيف يوظف دلالات واقـعـة الإسـراء والمعراج دون أي تقحّم أو افتعال.

ها هنا، بكلمـات قـلائل وبتـوحّـد مع الحـزن والعـالم، وتوّق للفكاك من شدّ الأرض والصـعـود إلى فـوق.. نجـد أنفسنا قبـالة الإسـراء والمعـراج: المغـزى والجـوهـر.. وتلك هـي مهـمـة الخـبـرة الشعرية إذا أردنا الحق.

والذين يكتبون شعراً حراً.. يجب أن يثبتوا -أوّلاً- قدرتهم على أداء الشعر العمودي الأصيل.. امتلاكهم أدوات الشعر العربي وتقنيّاته التي يشكل فيها توازن التفعيلات ذات الحبر الواحد، والرويّ والقافلة، شروطها التي لا مهادنة فيها.

وبعد أن يمنح الشاعر قارئه القناعة بتمكّنه من الأداة، يمكن أن يمضي إلى الأنماط الأكثر حداثة شرط ألاّ يضحّي البتّة بالوحدة الأساسية للتكوين الشعري وهي التفعيلة التي تنتمي في القصيدة الواحدة إلى بحر محدّد لا إلى بحور شتى..

قد يتطلّب الأمر -كذلك- احتراماً لمطالب الصوت أو الموسيقى أو الإيقاع الذي يلزم القصائد الحرّة بأنساقٍ متشابهة من القوافي تتجاوب مع بعضها عبر بنية القصيدة الحرّة..

ولقد منحنا «محمد فؤاد» القناعة في هذا كلّه، لكنه عبر عدد محدود من قصائده (الحرّة) أعطى نفسه حق تجاوز الشروط الفنية للرويّ والقافية التي هي في هذا النمط من الشعر ضرورية كضرورتها في الشعر العمودي، والفارق بين الاثنين أن وحدة البيت تكسر في شعر التفعيلة ويطلق سراح هذه من أسر التوازن العددي والتوزيع الصارم الذي يأخذ بتلابيبها هناك.. لكن القافية التي تكرر نفسها في نهايات المقاطع، متغايرة بين الحين والحين، تظل واحدة من مطالب الإبداع الشعري إذا أردنا أن نجعل شعر التفعيلة أكثر مصداقية وأشدّ إقناعاً..

وأيضاً، إذا أردنا أن نمنحه «الشرعية» التي تجعله امتداداً طبيعياً لسلالة الآباء.. يحمل البصمات والمحمولات الوراثية نفسها فلا يصير هجيناً.

إن شعر التفعيلة، بالتزامه الأشد صرامة بمطالب «النوع» وتقنيات الشعر العربي، سيقطع الطريق على خصومه، وما أكثرهم، وسيجرّدهم من سلاحهم، لأنه سيكون في هذه الحالة كالعمودي تماماً، شعراً عربياً.

(٥)

هذا ديوان أوّل لشاعر يعد بالكثير.. والدواوين الأولى -كما نعرف جميعاً- تنطوي على العادي والفريد.. المألوف والمدهش.. العتيق والمتجدّد.. المستهلك والمبدع.. تنطوي -أيضاً- على الضعف والقوة هشاشة الوليد الذي يحبو، وتعثّره وقدرة الكائن المتمرّس على المضي إلى هدفه كالسهم، واكتشافه للمجاهيل.

إنها ملحمة البطولة البشرية التي تقاتل -في كثير من الأحيان- ما يتجاوز طاقتها فتتفوّق عليها.. مأساة الإنسان المتفرّد الذي يصارع قوى تفوق قدراته المحدودة.. فينهزم -نعم- لكنه يصرّ على مواصلة الكفاح..

ما من شاعر في تاريخ العالم إلا وكانت بداياته الأولى هكذا.. ثم ما لبث عبر احتكاكه بالزمن والمكان والناس والتجارب

والخبرات والأشياء.. من خلال إنصاته المدهش لأصوات لم يتح للناس العاديين أن يستمعوا إليها.. إن بدأ رحلة الصعود إلى فوق.. والسلّم العالي مشرعة درجاته لكل الذين يملكون وهج الطموح، وغراءه.. ويعيشون عقيدة ليست كالعقائد، تتطلب منهم في كل لحظة المزيد من الإبداع والإحسان.

فالله سبحانه يحب إذا عمل أحدنا عملاً أن يتقنه، كما يعلّمنا رسول الله عليه أفضل الصلاة والسلام.

في أدب الأطفال:

(أغاريد المسلم الصغير)(*)

أغناني الشاعر حكمت صالح، نفسه، في مقدمته الخصبة، عن تناول أدب الأطفال في إطاره الإسلامي، والإيماني عموماً... عن ضروراته وتشكّله عبر العقود الأخيرة... والمعطيات الدراسية والإبداعية والتنظيمية التي رافقته وغذّته، وهي للأسف شحيحة لا تتجاوز، كما ينقل الشاعر عن الدكتور عبد الباسط بدر«ثلاثة كتب وثلاثة بحوث، وسبعة عشر مقالة»!!

كما أغناني عن متابعة «قصّة» هذه المجموعات ذات الأربع عشرة نشيداً وقصيدة. فلأدخل -إذن- إلى نسيج هذه الأناشيد للتأشير على بعض ما تريد أن تقوله.

في الأناشيد الثماني يلحظ القارئ تدرّجاً في المعالجة يستهدف تغطية الموضوعات الأساسية للخبرة الإسلامية: الله (جلّ في علاه)... القرآن الكريم... النبي الأكرمﷺ... أصحاب الجنة (وكان يمكن أن يقتصر العنوان على الجنة لتجاوز اللبس مع قصّة قرآنية معروفة في هذا السياق، ولإعطاء فضاء أوسع يتناسب مع نعيم الجنة الذي يتحدث عنه النشيد)... ثم خالد بن

(*) (للشاعر حكمت صالح من الموصل في العراق).

الوليد كنموذج للبطولة الإسلامية التي تنطوي على جمالياتها الخاصة لدى الطفل المسلم.... وهناك أيضاً ثلاثة أناشيد أخرى عن (الطفل المؤمن) والأقمار المعلّقة في السماء الدنيا... والعيد...

قد تكون هناك حاجة، بعد نشيد النبي الأكرمﷺ، لمقطوعة أخرى تنشد للإسلام، لكي تكتمل الصورة... وعلى أية حال فإن هذه الأناشيد، التي تَعد بمحاولات أخرى إن شاء الله، تكفي في ديوان كهذا، لتحقيق وظيفتها الفَنية في الخطاب الشعري الذي يُعنى بالطفل.

أما القصائد فتحكي إحداها عن القمر، وتقدم ثانيتها حوارية الأمومة والطفولة في ظلال الإيمان... وترسم الثالثة والرابعة، بريشة الكلمة: حنين الطفولة وأمانيها - وتختتم القصائد بانطباعات الأبوة على عيون الأطفال...

وهي -جميعاً- كما يلحظ القارئ، تكمل الصورة، وتعمق ملامحها، وتغني الخطاب الشعري الذي يمضي للتعامل الجميل المؤثر مع الأطفال، حاملاً إليهم كل ما هو بريئ، مؤمن وضيء، في هذا العالم مما أراد هذا الدين أن يمنحه الطفل وهو يدرج في العالم تحت مظلة الله، لكي ما يلبث أن يستوي على سوقه فيعجب الزرّاع ويغيظ الكفّار...

والشاعر، مرة أخرى، يقطع الطريق على أية محاولة للتقديم تستهدف التأشير على المضامين الأساسية للديوان، وذلك من خلال «تحديده» للسياقات الأساسية التي تتحرك في إطارها المضامين.. فهناك:

أولاً: التأكيد على إبداعية الخالق تبارك وتعالى في الخلق من خلال منظورنا الكوني.

ثانياً: التوحيد في مواجهة الصنمية وحضارة التكاثر بالأشياء أو تأليه الإنسان.

ثالثاً: تأصيل الإيمان بالعلم الآخر، وتحبيب الجنة وأجوائها إلى الطفل المسلم.

وذلك بالاستفادة من التصوير القرآني لها.

رابعاً: تمجيد البطولة الإسلامية من خلال الرمز التاريخي.

ويتساءل المرء بعد هذا كله: ما الملامح الفنية لأغاريد المسلم الصغير هذه؟

قد تكون الأناشيد حلقة فنية أكثر «وضوحاً» في التعبير عن هذه الملامح، ولهذا سينصب عليها الحديث.

لنقرأ معاً المقطع الأوّل من النشيد الأوّل: الله!

«قلت لأبي: يا أبتاهْ

قلت لأمي: يا أماهْ

كون أجمل ما فيه إتقان بناه

من مدّ الأرض وزين بالنجم سماه؟

فأجاب فؤادي قبلهما: الله... الله..

قل في السرّ ما أروعهُ

قل في الجهرْ من أبدعهُ

يا أماه... يا أبتاه

الله... الله... الله... اللهْ»

البحر المناسب... والتفعيلات السريعة المترعة بالدهشة... والقافية الموظّفة بعناية... وتتويج هذا كلّه بتكرار كلمة (الله) في ختام المقطع أربع مرّات، بما يؤكد بؤرة الاستقطاب في النشيد كلّه، في حسّ الطفل المسلم ويحفرها عميقاً في وجدانه، لكي ما تلبث أن تبقى هناك إلى الأبد.

المعاني واضحة تماماً لا إغماض فيها ولا التواء، فهي -من ثم- تحمل صدقها الفنيّ من حيث إنها تتوجه بالخطاب إلى الأطفال، لكن هذا لن يكون -أبداً- على حساب السوية الشعرية... والشاعر لا يجرّه «المناخ الشعري» إلى التضحّل والمباشرة - وإن كان انزلاق كهذا يحدث بين الحين والحين، ولكنه لا يعدو أن يكون بقعاً محدودة- فهو من خلال تمرّسه الطويل في الخبرة يعرف كيف يتحقق بالمعادلة الصعبة بين البساطة العذبة وبين المطالب الفنية للنشيد، محاولاً الاستعانة بين الحين والحين

بالصورة الشعرية التي هي هنا أكثر لزوماً لأنها تعين على تجسيد المعاني، والمجـرّدات، وتوصيلها إلى وجدان الطفل بقوّة التخييل الحسّي.

والمفـردات التي ينسج منهـا الشـاعـر صـوره تلك، كـثـيـرة، متنوعة، تستمدّ مقوّماتها من دنيا النبات حيناً والحيوان حيناً آخر، ومن الطبيعة والأرض والجبال والأنهار والبحار والشلالات والعيون والسدم والنجوم والسماوات حيناً ثالثاً... فليس ثمة ما هو ألصق بالطفولة من مرئيات الطبيعة المشهودة والعالم المنظور، بكل ما تنطوي عليه من قيم جمالية تتدرّج في البوح عن مكنونها عبر مستويات شتى ما بين الطفل، والفنان، والمفكر، والرياضي، والفيلسوف... ويبقى -ثمة- للطفولة الهامش الأكثر اتساعاً وشفافية وإثارة وبراعة فكأن بين موجودات العالم والطبيعة، وبين الطفولة لغة ما، تعرف كيف تجعلهما يتحاوران معاً بألفة ودهشة وإعجاب وتناغم وعفوية قد تستعصي على الكثيرين بحكم الإلف والخبرة والاعتياد.

ليس هذا فحسب، بل إن هناك، في قاموس الإيمان، ما هو أكثر أهمية: إنّ هذه المفردات -بالذات- لهي من بين حشود المعطيات الأخرى، أكثر الطرق قرباً من الله... بمعنى أنها تصل بين الحسّ الإيماني وبين خالق الملكوت وفق أشدّ الصيغ فاعلية وإقناعاً وقدرة على الخطاب.

وهذه مسألة معروفة، بل هي من بداهات الخلق... ولكن الإلف والاعتياد -كرّة أخرى- مارسا نوعاً من التغرب والتغييب بين لغتها المدهشة وبين الإنسان، ولذا نجد كتاب الله يعود المرة تلو المرة لكي يتحدث عن إبداعية الله سبحانه في خلْقه...

والحديث في هذه الظاهرة يطول... ولن يتّسع تقديم موجز كهذا لتفصيل القول فيه... والمهم أن الأغاريد التي بين أيدينا تعرف كيف تتعامل مع الظاهرة فتجعل الصورة الشعرية، وبكثافة ملحوظة، فرصة فنية مناسبة لتحقيق المطلوب.

فبمجّرد أن نعبر المقطع الأوّل من النشيد الأوّل: (الله) نجد أنفسنا قبالة هذا الدفق من الموجودات التي يصوغ بها الشاعر صوره، ويهدهد بها شوق الطفولة، وحلمها، ودهشتها البكر التي لا تكفّ عن الخفقان...

«الخضرة عرس... زفٌ الأمواه

يستهوي النفس يا ما أحلاه!

أطيار الروض تسبّح باسمك في الفجر

وسواقي النبع يرقرقها حلو الذكر

وجنان الله مطوّقة بشذا العطر

وإذا البلبل باسمك غرّد...

فغصون الفلّ... تركع... تسجد

يا أمّاه... يا أبتاه

الله... الله... الله... الله»

يُغادر الشاعر، بين لحظة وأخرى، ومن أجل التنويع الفنيّ، تشبّثه بالصورة الحسّية، فيرجع إلى المعاني والتجريدات، ولكنْ بالمستوى الذي لا يستعصي على وجدان الطفولة وقدراتها العقلية... ثم ما يلبث أن يرجع، مرة ومرتين وثلاثاً، إلى التخييل والتجسيد، ورسم الصورة، فرصة لإعانة الطفل على متابعة المعاني، أو -بعبارة أخرى- تمكين هذه من الوصول إلى الطفل... وسط مهرجان من الأصوات والروائح والألوان التي تفغم الحسّ وتقرّ به من المطلوب فيقول عن قوس المطر: [(١)]

«نور يتدفق من قرص الشمس صباحاً

ويطرّز باسم الله الآفاق وشاحاً..»

وهناك -دائماً- في تركيب الأناشيد تلك الإلفة الكونية بين الطفولة والموجودات، تضعها قبالة الخالق سبحانه وهي تخفق بالشكر والمحبّة وتسبّح باسم الله:

«ومعي النحل يتهجدْ

ومعي النمل يتعبّد

أهناك إله من دون الله؟!

الله... الله... الله... الله»

---

(١) في الأصل : (أعراس الرحمن ملونة أقزاحاً) وقوله (أعراس الرحمن) تعبير غير موفق.

طبعاً، هنالك أناشيد قد لا يسمح المجال الذي تتحرك فيه باستدعاء الشاهد الجمالي من الطبيعة، وهنا قد يلجأ الشاعر إلى أدوات فنية أخرى كي لا يتمخّض النشيد «للمعنى وحده» فَيَتَعثر وصوله إلى الأطفال، أو تبهت شحناته المؤثّرة في وجدانهم.

إننا نجده -حيناً- يحشد أسماء السور القرآنية لكي يقدمها للأطفال في نشيد (كتاب الله) في عرض موسيقي جميل:

«لنا (الإسراء) و(الرحمن) لنا (الشعراء) و(الفرقان)

لنا (الصافات)... و(الأحقاف)

لنا (الحجرات)... و(الأعراف)

لنا (الأحزاب)... و(الزُمَرُ)

لنا (التكوير)... و(القمرُ)

لنا (النصر) لنا (القدر) لنا (الدهر) لنا (الحشر)..»

ونتذكر -ها هنا- قصيدة (أطلس التوحيد) في ديوان (حيّ على الفلاح) وكيف أن صاحبنا استطاع أن يوظف فيها حشود (الأعلام) الجغرافية، فيجعلها، على صعوبة نطقها أحياناً، سلسة على الألسن وفي الأفواه، بقوة الأداء الشعري، ويمكّنها - في الوقت نفسه- من أن تقول ما يريد هو أن يقوله من أن بلدان عالم الإسلام من المحيط إلى المحيط... مواقعه... قراه...

مدائنه... عواصمه... جباله... سهوله... غاباته... وشلّالاته... إنما هي أصوات متنوّعة تنبض بشيء واحد، وتحمل همّاً واحداً، وتعبّر عن عالم ذي حيثيات متفرّدة، هو عالم الإسلام هذا بكل أقوامه وشعوبه وجماعاته...

إن جغرافية عالم الإسلام، وظّفت في تلك القصيدة، وربما للمرة الأولى، فيما لم يستطع - شاعر آخر أن ينفّذه بهذا القدر من الإلمام والإحكام الفنّي في الوقت نفسه.

في نشيد (النبيّ الأكرم)ﷺ نجد شيئاً آخر قد يدهش الأطفال ويثير إعجابهم، لأنه يعرف كيف يعتمد التقطيع الحرفي الذي يتعلمون - في مدارسهم - من خلاله لغة الضاد:

«اكتب اسم نبيّي الأكرم

صلى الله عليه وسلم

ميم... حاءٌ... ميمٌ... دال

اسم تكتبه الأجيال

* * *

ميم... حاء... ميم... دال

يشدو القلب بصوت عالْ

لمحمدْنا ننشد: هيّا...»

وتلفت الانتباه ها هنا كلمة «لمحمدْنا» بضمير الجمع المضاف

إلى اسم الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام... وهذا يجعل الأطفال يتلقّون إحساساً فريداً مترعاً بالاعتزاز، بأن النبيّ هو نبيّهم، وأن محمداًﷺ هو محمّدهم... وهذا هو المطلوب في نشيد كهذا..

ثمة معنى آخر لا يقل أهمية يرسمه الشاعر بهذين البيتين:

«ميم... حاءٌ... ميم... دالْ

الحق، وما بعد الحق ضلال [١]

لا يجمع من كان تقيّاً

ما بين حرام وحلال»

فيوجز بكلمات قلائل ما تقوله الكتب والبحوث في عشرات الصفحات، وتمنحه الأطفال بصيغة مقولة مؤثّرة قد تجري مجرى الأمثال.

في نشيد (خالد بن الوليد) تأكيد على قيم البطولة (سوف يكتب الشاعر فيما بعد، رباعيات يرسم من خلالها حشوداً من النماذج البشرية التي يحاول بواسطتها أن يقدّم البطولة الإسلامية في مستوياتها المختلفة). والذي يهمّنا هنا هو الضمير الذي يبدأ به النشيد:

«جدنا خالد جدنا خالد»

(١) هذا الشطر فيه كسر عروضي ويمكن تقويمه بأن يقال: حق يمحو كل ضلال.

وهذا يمنح الأطفال مزيداً من الاعتزاز بهذه القائد الصدِّيق... «جدّهم» وقد يؤخذ على هذا النشيد هبوط نبضه الشعري، ونزوعه إلى التقريرية بين لحظة وأخرى... ومع ذلك فثمة ما قد يبرّر هذا في طبيعة الموضوع، والطرف المتلقّي، وهو هنا حشود الأطفال التي تجد في «البطولة» مبتغاها وتشبع في أنفسها أكثر من حاجة.

يمضي القارئ مع بقية الأناشيد لكي ما يلبث أن يجد في (حادي بادي) واحداً من أكثرها عذوبة وصدقاً فنياً.

يبدأ النشيد بمطلع مأثورة شعبية يردّدها أطفال الموصل، ومدن عربية أخرى، في ألعابهم... ثم ما نلبث أن نستمع إلى طفلة الشاعر (أقمار) تسأله:

«يا أبتي: هل تكتب شعراً؟

عن أقمار فوق سحابه

تسجد لله معي شكراً»

ونسمعها تقول وهي تلعب مع أصحابها:

«اسمي أقمارٌ يا صحبي

أحلم أن جناحي طال

جسراً يمتد إلى القلب

يتجاوز أفق الأجيال»

بعدها... تتدفق الأبيات مترعة بالصور المرسومة بعناية، مسخّرة مفردات الوجود، منطقة إياها بالتسبيح بحمد الله... وسط مهرجان محمل بالبهجة والفرح والجمال:

«إن نام الناس ففي سهري   تسكنني البهجة والفرحُ
أتأمل في صمت قدري   فيلوّن إحساسي قزح»

وفي مقطع آخر نتلقى القناعة، بقوّة المنظور الذي يتشكل قبالتنا صباح مساء، بأن هناك يداً مدبّرة قديرة فاعلة حاضرة هي يد الله سبحانه:

«ما بين المغرب والفجر   من علّقها في الأفلاك؟
من يهديها الدرب فتجري   تمضي طول الليل هناك؟»

ومرّة أخرى نجدنا قبالة مقطع لا يتجاوز البيتين، لكنه بتركيزه الشعري، بعفويته وسلاسته المؤثرة، وباستمداده من الحسّ الإيماني العميق، يمكن أن يجري مجرى الأمثال:

«من جاوه حتى غرناطه   كل بلاد الله بلادي
وطن إن نوّع أنماطه   يتوحّد بالأمجاد»

وما يلبث النشيد أن ينتهي من حيث بدأ بالمأثور الشعبي نفسه، وبالحركة الجماعية ذات الإيقاع الواحد، والتي تذكّرنا بالعديد من قصائد (على عتبات الجنة السمراء)، ولنتذكر أيضاً مناخ الطفولة والبراءة هناك في أعماق إفريقيا التي تخفق فيها

قصائد الديوان المذكور. وهذا كلّه يمنح الديوان الذي بين أيدينا -ولا ريب- مزيداً من الحيوية والصدق. لكن ها هنا يدخل الشاعر نفسه لكي يلعب مع الأطفال، ويدور معهم مردّداً:

«حادي بادي
يوم الجمعهْ
هات مرادي
غنّوا معنا يا أولادي»

ونتذكر كيف أنه، في الإسلام، كان رسول اللهﷺ نفسه يلعب مع الصبيان، وينافسهم في الجري... ويسمح لحفيديه الحسن والحسين، أن يتسلقا كتفه الشريفة وهو يصلّي، فيتركهما على هواهما، لا يزجرهما أو ينهاهما!

فإن قاموس الطفولة... وبراءتها تجعلانه يستعذب عبث الصغار...

قراءة في تراثنا الشعري:

ابن جبير الأندلسي... شاعراً

(١)

من منا لا يعرف ابن جبير رحالةً جوّاباً للآفاق، أو يتعامل معه شاهداً جغرافياً على عصر يعد بالكثير؟!

إن اسمه يرتبط، حتى في أذهان الصغار مقترناً، بخلفه المغربي ابن بطوطة الطنجي... يلتمع الاسمان كنجمين متألقين في سماء المغرب، منحدرين من هناك صوب مشارق الأرض الإسلامية لكي يطلاّ عليها، عن قرب، ويحكيا عنها شيئاً كثيراً...

إن المغرب يردّ الدين... لقد أخذ عن المشرق الكثير، وها هو ذا يريد أن يعطي... ولقد كان عطاؤه -بحق- سخياً موفوراً...

وليس بمقدور باحث يكتب عن عصر الحروب الصليبية إلا ويجد نفسه مضطراً للرجوع إلى واحد من أكثر شهود هذا العصر أهمية: ابن جبير الذي قدّم بلغة الشاهد الجغرافي المعاين عن كثب الكثير من التفاصيل عن عالم الإسلام في النصف الثاني من القرن السادس الهجري.

هذا كله أمر معروف تماماً، ولكن ما هو ليس بمعروف للكثيرين ممن تعاملوا مع الرحلة الخصبة، أن صاحبها شاعر وأن

شهادته أطلّت على العصر بمنظور آخر موازٍ هو المنظور الشعري الذي مهما تضخمت في زجاجته الذات على حساب الموضوع فإنه يبقى ضرورياً للمؤرخ الذي يريد أن يعرف أكثر عن هذا العصر!

إن الدكتور منجد مصطفى يضع بين أيدينا الآن ديواناً لابن جبير[1] - وشيئاً قليلاً من نثره الفني- ديواناً توشك أبياته أن تربو على الخمسمائة عدداً وهي في استقصاء الرجل نزر يسير مما قاله ابن جبير وأشار إليه المؤرخون وقد يكون آل إلى الضياع.

ولكن لا بأس فإن هذه الثروة الشعرية التي عكف المحقق على لمِّها من هنا وهناك، ووضعها بين دفتي كتاب، مدروسة، مضاءة، متسلسلة، جاهزة، لتقدّم -إذا توخينا الحق- خدمة معرفية باتجاهات ثلاثة:

أولها: أكاديمي صرف يسعى إلى جمع وتحقيق ودراسة تراث شعري مبعثر هنا وهناك، وبمجرد إلقاء نظرة على مقدمة هذا الكتاب وعلى قسميه الأساسيين: الدراسة والنصّ، وتهميشاتهما، فإنه سيتبين للمرء كيف اجتاز الباحث امتحانه كمحقق بنجاح، وقدم للدارسين والقراء نصاً شعرياً لا تعوزه إضافة قد تشرح هذه المفردة وتعرّف بذلك العلم، وتضيء هذه الواقعة أو تلك.

وثانيها: الذي هو بالضرورة امتداد للأول، وضْع مادة شعرية ذات قيمة تاريخية إلى حدّ ما، يمكن أن يفيد منها المؤرخ الذي

(*) ديوان الرحالة ابن جبير الأندلسي ـ جمع وتحقيق ودراسة د. منجد مصطفى بهجت، صدر عن دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.

يجد أن من مستلزمات مهمته في رصد الظواهر والأحداث ذات الطابع التاريخي أن يرجع إلى شهادة الشعر، لأنها في نهاية الأمر انعكاس -بدرجة أو أخرى- لمعطيات العصر الذي تتخلّق فيه.

أما ثالثة الخدمات المعرفية، والتي هي في الحق أكثرها أهمية، فهي أن محاولة الدكتور منجد هذه، بشروطها التحقيقية الدقيقة، تضع بين يدي المعنيين -على وجه الخصوص- بالأدب الإسلامي الملتزم، وأصوله التراثية، ثروة شعرية طيبة، تساهم ولا ريب في تجذير حركة الأدب الإسلامي المعاصر وتعدّ امتداداً لمحاولات أخرى تمت وسوف تتم بإذن الله في هذا السياق[1]، ولذا سأقف عندها لحظات.

إن الشعر الذي يطرحه ابن جبير في ديوانه المجموع هذا يوسّع مدى المعطيات الأدبية الإسلامية، فهي كما تؤكد متابعة أغراض هذا الشعر، ليست مقتصرة على موضوع دون موضوع، كما أنها بالضرورة ليست مأسورة في زمن دون زمن ولا مفيدة بمكان دون مكان.

---

(١) انظر على الخصوص الأعمال التالية: د. مجاهد مصطفى بهجت: التيار الإسلامي في شعر العصر العباسي الأول (وزارة الأوقاف، بغداد - ١٩٨٢) وحكمت صالح: دراسة فنية في شعر الإمام الشافعي (مطبعة الزهراء، الموصل - ١٩٨٣م، ود. مصطفى عليان: مقدمة في دراسة الأدب الإسلامي (دار المنارة، جدة - ١٩٨٥م، ود. عمر عبد الرحمن الساديسي: نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية (دار المنارة، جدة - ١٩٨٥) ود. منجد مصطفى بهجت: الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهدي ملوك الطوائف والمرابطين «مؤسسة الرسالة، بيروت - ١٩٨٦).

فنحن ها هنا لسنا في عصر الفتوحات الإسلامية، حيث يتصور بعض الإسلاميين أن تراث الأدب الملتزم يمكن أن يوجد هناك بالدرجة الأولى. كما أننا هنا إزاء معالجات، وإن كانت متزامنة مع واقعة الحروب الصليبية كتحدٍّ خطير للإسلام، فإنها تتنوع، بحيث تمس هذه التجربة، لكنها لا تقف عندها، وإنما تمضي لكي تتحدث عن مواضيع شتى بالالتزام نفسه، بالحرص ذاته على كل ما هو إسلامي أصيل.

على مستوى المكان، فإننا ها هنا لسنا في جزيرة العرب، مهد النبوة، ولا في الشام والعراق ومصر وفلسطين، أرض الفتح المبين، ولكننا في الأندلس في أقصى الغرب، نستمع إلى النداء نفسه، ونتعامل مع الوجدان الإيماني ذاته ذلك الذي صنعه الإسلام، والذي يحكي بلغة الشعر عن الهموم نفسها تلك التي تحدث بها صحابة رسول اللهﷺ زمن النبوة... المجاهدون في سبيل الله أيام الفتح... المدافعون عن حرماته عصر الغزو الصليبي... الواقفون على التخوم قبالة الرعب المغولي... الموغلون في أعماق أوربا تحت رايات العثمانيين.. المتصدّون لهجمات الاستعمار في مشارق الأرض الإسلامية ومغاربها في القرون الأخيرة..

ويجب أن نتذكرَ ها هنا أن المحقق يتحرك على أرض يعرفها جيداً فهو قد سبق وأن سبر نسيج الشعر الإسلامي في الأندلس

في عصر الطوائف والمرابطين وخبره جيداً وهو يتعامل معه في دراسته الأكاديمية الموسومة بـ (الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي...) من ثم فإن الرجل يعرف ما يقول وهو يتحدث عن هذه المسألة أو تلك من شعر ابن جبير على مستوييْ الشكل والمضمون. فلنكتف إذن بالتأشير على بعض ملامح هذا الشعر ما دام أن المحقق في دراسته إياه قد كفانا مؤونة الدخول في التفاصيل التي هو أحقّ بها وأهلها.

(٢)

يبدو أن ابن جبير في قطعه الشعرية الصغيرة التي لا تعدو البيتين أو الثلاثة والأربعة، وتتجاوز هذا الحد في أحيان قليلة كان متأثراً بالإمام الشافعي رحمه الله، أو امتداداً له على أقل تقدير، ولعله يجري كما يرى دارس شعر «على أسلوب كان شائعاً في عصره أولع به شعراء الأندلس: ابن زيدون وابن اللبانة وابن خفاجة وغيرهم» ... فهؤلاء جميعاً كانوا يضعون في هذه القطع ما أسماه النقاد القدماء بالحكمة، وما يمكن أن يسمى في العصر الحديث بالشعر التعليمي أو القيمي. ولا يذهبن إلى الظن أن الأمر ما دام كذلك فإننا سنقرأ نظماً لا شعراً، أو أننا بإزاء توظيف للأداة الشعرية يبعد بها شيئاً فشيئاً عن مطالبها الفنية ونبضها الوجداني باتجاه الدعوة إلى هذه القيمة الخلقية والإرشاد الاجتماعي أو تلك..

هنالك حيث يتضخم المضمون على حساب الشكل، ونجد أنفسنا إزاء مقطوعات من الشعر تفتقر إلى الدم وتعاني من التضحّل والهزال.

إن تصوراً كهذا مرفوض ابتداءً، وإننا بمجرد قراءة بعض هذه القطع سنجد واضحاً أن الأمر يختلف تماماً، ليس لأن الشافعي أو ابن جبير أو غيرهما يمتلكون خبرة شعرية متميزة، ولكن لأن التعامل مع «الحكمة» التي هي خلاصة التجربة البشرية في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الحياة اليومية المعاشة.

... هذا التعامل يمكن أن يكون سلاحاً ذا حدين. فأما حده الأول فهو المباشرة التي تجنح بالصياغة الشعرية صوب المناقص الفنيّة التي أشرنا إليها، وأما حدّه الثاني فيمكن أن يقفز بهذه الصياغة إلى القمة! ولنتذكر -على سبيل المثال -حكم المتنبي، فإنها من بين شعره الخصب الجزل، ظلت متألقة تهز وجدان الأجيال، وتملأ إحساسها بطعم الفن العذب المؤثر الجميل.

ذلك أننا هنا لسنا إزاء محاولة تعليمية حرفية صرفة كما نجد مثلاً في ألفية ابن مالك... إن الحكمة شيء آخر تماماً، وإن إعادة تركيبها في لغة الشعر يختلف كلية إنها خبرة حيوية وليست عقلانية صرفة... وطالما تعامل الشاعر مع الحياة، وكان يمتلك في الوقت نفسه أداته الفنية بشكل جيد، قدر على اجتياز التجرية بنجاح وارتفع بالتعبير الشعري إلى المستوى المطلوب الذي

لا يخفق فيه نبض الشاعرية.. بالعكس، فإنه بتركيزه البالغ الذي هو أحد المطالب الفنية، قد يجعل البيت والبيتين يهزان العقل والوجدان.

وبالمقابل، فإن التعامل بفجاجة فنية مع الحكمة سيؤول ولا ريب إلى مثلبة كهذه وسنجد أنفسنا إزاء شعر تعليمي قد يعيننا على حفظ سلم القيم الخلقية بسرعة أكثر، ولكنه لا يمنحنا طعماً شعرياً!

إننا نتذكر هنا عبارات الباحث الغربي رينيه ويليك عن العلاقة بين الأفكار والخبرات الكبيرة وبين الأدب، إنه يؤكد -كذلك- أن ثمة خيطاً رفيعاً يفصل بين حالتي الخصب الفني والضمور، وذلك يكمن في طبيعة تلبّس الفكر في نسيج العمل الأدبي... فإذا عرف الأديب كيف يحقق التطعيم بشكل عفوي، دونما أي قدر من المباشرة أو التقحّم... إذا عرف كيف يحقن الكلمات والتعابير والموسيقى بالأفكار والخبرات كطبيب متمرس، لا يكاد يجعل المرء يحس بأن هنالك تحميلاً للبناء الفني، بما هو فوق طاقته، أو خارج عن مقتضياته، فإنه سيبعث إلى الوجود بعمل جليل حقاً، وإلاّ فإنه التوظيف السيء الذي يقود العمل إلى التيبّس ويضعه في خانة التعليم... يقول ويليك «...لعلّ الفلسفة أو المضمون الإيديولوجي، في السياق المناسب، تزيد القيمة الفنية، لأنها تعزز قيماً فنية هامة متعددة: قيم التركيب

والتلاحم. إن البصيرة في الأمور النظرية قد تزيد في عمق نفاذ الفنان وفي اتساع مداه، لكنها قد لا تكون كذلك، فقد يتشوش الفنان من الإيدلوجية الفائضة إذا ظلت بدون تمثّل... وعلى كل حال تتوهج الأفكار أحياناً في تاريخ الأدب -ولنعترف إنها حالة نادرة- ولا يقتصر دور الأشخاص والمشاهد على التمثيل فقط، بل إنها تجسد الأفكار تجسيداً عملياً، وعندها يحدث أن تتم المطابقة بين الفلسفة والفن فتمسي الصورة مفهوماً ويصبح المفهوم صورة..»[١].

وما لنا ألاّ نرجع إلى محاولات ابن جبير نفسه لكي نرى ما الذي فعله في هذا المجال؟

إن أول ما يلحظه القارئ هو غزارة ما قدمه الرجل هاهنا، وتكاد تبلغ قطعه الشعرية الحكمية الصغيرة الثلاثين عدداً فضلاً عما تضمنته مقطوعاته الأكبر حجماً والتي تعالج مواضيع أخرى، من حكميات منبثة في ثناياها. وبمقدور المرء أن يرجع إلى القطع التالية وفق التسلسل الذي اعتمده المحقق (٤، ٥، ٨، ٩، ١٠، ١٢، ٢٠، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٣١، ٣٤، ٣٦، ٣٧، ٣٩، ٤٢، ٤٤، ٥٢، ٥٦، ٥٩، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٧٢، ٧٣، ٧٤) لكي يختبرها بنفسه.

---

(١) اوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ص ١٥٨ - ١٥٩ (ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . دمشق - ١٩٧٢).

ولن نكون موضوعيين إذا قلنا بأنها جميعاً قد اجتازت تجربة التعامل مع الخبرة بنجاح، أو أنها جميعاً تتحدر باتجاه التعليمية والمباشرة، وبالتالي فإننا قد نقرأ ما يمنحنا بالفعل شعراً، وقد نقرأ ما يعلمنا ولكنه يخرج بنا من مملكة الشعر...

ويكفي أن نقرأ -على سبيل المثال- هذه الأبيات :

«أما في الدهر معتبرُ
ففيه الصفو والكدرُ

فسلني عن تقلبّه
فعند جهينة الخبر...

صحبناه إلى أجل
نراقبه ونحتذر

فيا عجبا لمرتحل
ولا يدري متى السفر»

أو هذه:

«أراك من الحياة على اغترارِ
وما لك بالإنابة من بدارِ

وتطمع في البقاء وكيف تبقى
وما الدنيا لسكانها بدار؟»

أو هذه:

«عليك بكتمان المصائب واصطبرْ

علها فما أبقى الزمان شفيقا

كفاك من الشكوى إلى الناس إنها

تسرّ عدوا أو تسوء صديقا»

أو هذه:

«الناس مثل ظروف حشوها صبرُ

وفوق أفواهها شيء من العسلِ

تعزّ ذائقها حتى إذا انكشفت

له تبين ما تحويه من زغلِ»

ويكفي أن يقارنها -على سبيل المثال كذلك- بهذه الأبيات :

«تنزّه عن العوراء مهما سمعتها

صيانة نفس فهو بالحرّ أشبه

إذا أنت جاويت السفيه مشاتماً

فمن يتلقى الشتم بالشتم أسفه»

أو هذه:

«قل إذا جئت مجلساً

وسمعت المزاح مهْ

واجتنب كل موردٍ

فيه تلقى المزاحمهْ»

يكفي هذا وذاك لكي يعرف المرء أن شعر ابن جبير الحكمي ليس سواء. وقد يتبادر إلى الذهن أنه ليس من حق أحد على الشاعر أن يمارس مع شعره الحكمي تصنيفاً كهذا... ذلك أن طبيعة الخبرة التي يصوغها شعراً هي التي تتحكم في نهاية الأمر بالمستوى الفني للأبيات، وقد يرد على هذا الاعتراض بأن الشاعر الجيد هو ذلك الذي يعرف كيف يتحاور مع الخبرات الأكثر عمقاً وتأثيراً والأقدر على دخول ساحة الشعر، وأن يتجاوز الجزئيات الأخلاقية الاجتماعية الصرفة لكي لا تهبط بشعره عن سويّته المطلوبة، فإن جزئيات كهذه ليست من مهمة الشاعر على أية حال.

(٣)

كذلك الأمر في الموضوعات الإسلامية التي يعالجها ابن جبير بقطع شعرية ذات أبيات أكثر عدداً تتدرج بين الأربعة والخمسة، وربما البيت الواحد، وبين خمسين والستين، والتي يبدو فيها التزامه الواضح بالإسلامية امتداداً طبيعياً لحكمياته الموجزة.

فبالرجوع إلى القطع المرقمة (١٨، ٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٣٠، ٣٩، ٤٤، ٦٠، ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٨٢) نجد المنحنى الشعري للرجل يرتفع بأفكاره حيناً ويهبط حيناً، يرقّ ويشف ويذوب وجدانية حيناً، ويغلظ ويباشر ويحشد الأفكار حيناً آخر، حتى ليكاد يغدو ناظماً لا يأخذ من مطالب الشعر إلا تفعيلاته وبحوره وقوافيه...

إننا نجد مثلاً في القصيدة الثالثة والعشرين واحدة من أكثر قصائده عذوبة وعفوية وصدقاً فنياً، وقد زادها بحر المتقارب المشجي، الذي يكثر الرجل منه في ديوانه، جمالاً شعرياً!

كذلك الحال في رائيته الطويلة التي أبدعها وقد شارف مدينة رسول الله ﷺ... فلعل حرّ التجربة والاكتواء بنارها ما يجعل أية قصيدة تقال... تتوهج كالجمر هي الأخرى... وإلاّ فمن ذا، من شعراء عالم الإسلام كله، يوشك أن يبلغ مدينة نبيه وقائده ومعلمه، ثم هو لا يكاد يذوب وجداً وتذوب معه في نار الشعر كلماته وأبياته وقوافيه؟ فلو أننا عبرنا زمن ابن جبير إلى زمن البوصيري، إلى همزيته المتألقة التي صاغتها ذكرى الرحيل إلى مدينة الرسول ﷺ، فإننا سنجد شاعراً واحداً لا شاعرين، وجدنا واحداً يبدع الشعر لا اثنين... وفي كل الأحوال فإن الصدق الفني يرغم الإنسان على البكاء، كما أرغم الشاعر نفسه على البكاء... ويقيناً فإن العمل الشعري الذي يبكي هو الشعر!

«أقول وآنست بالليل ناراً   لعلّ سراج الهدى قد أنارا

وإلاّ فما بال أفق الدجى   كأن سنا البرق فيه استطارا

ونحن من اليل فيه حندس: فما باله قد تجلّى نهارا؟!»

إلى أن يقول وكأنه يصرخ... كأنه يهرع باكياً إلى مسجد الرسول ﷺ:

«دعــــاني إليك هـــــوى كــامــن
أثــار من الشـــوق مــا قــد أثـارا
فنــــاديت لبــيك داعي الهــدى
ومــا كنـت عنـك أطيـق اصطبـارا
ووطّنـت نفــســي بحكـم الهـوى
علــيّ وقلـت رضيت اخـتـيـارا
أخــوض الدّجى وأروض الســرى
ولا أطـعــم النــوم إلاّ غـــرارا
ولـو كنـت لا أسـتطيع الســبـيل
لطرت ولو لم أصــادف مطـارا»

وغير ابن جبير القادم من المغرب، والبوصيري الآتي من مصر، ومحمد إقبال المرتحل بخياله من الباكستان، عشرات بل مئات من الشعراء الذين جعلتهم التجربة يقولون شعراً بكل ما تتضمنه الكلمة من معنى... ذلك لأن اللحظة ها هنا هي لحظة شعرية وهي كفيلة بأن توغل بما يقال في عالم الشعر... تجعله مؤثراً وجميلاً...

في مقابل هذا يمكن أن يضع المرء يديه على قصائد كثيرة تهبط، بدرجة أو أخرى، صوب المباشرة... تحمل قيماً إسلامية... نعم... ولكن ليس بالمستوى الذي تتطلبه تقنية الشعر ومطالبه الفنية... لنستمع -مثلاً- إلى هذه الأبيات:

«بني الإسلام جدوا في الجهاد
بسمر الخط والبيض الحداد
وربيعوها فريكم اشتراها
نفوساً تريحوها في المعاد
عدوكم بعقركم مقيمٌ
ليستولي على ملك البلاد..» إلخ

وهذا يكفي... ويمكن، تجاوزاً للاستطراد، أن نذكّر القارئ بأن المقاطع الشعرية التي ذكرناها قبل قليل، يمكن تصنيفها بشكل عام في اثنتين: المجموعة التي ترقى -بحق- إلى مرتبة الشعر وتتميز بصدقها الفني (من مثل ٢٣، ٢٥، ٢٨،٣٠، ٣٩، ٤٤، ٦٠، ٨٢) وتلك التي تنحدر صوب التقريرية والمباشرة (من مثل ١٨، ٢١، ٢٦، ٦٥، ٦٧، ٦٩).

إن ابن جبير يردّ بموقفه الشعري الملتزم هذا على القائلين بأن الشعراء، عبر تاريخ الإسلام، كانوا ملتصقين بالسلطة وأبواقاً لها... يزيّنون لها الباطل إذ تراه -لأمرٍ ما- حقاً، ويشوهون الحق إذ تراه -لأمر ما- باطلاً. إنه بدعوته هذه التي تحمل صدقها الواضح يمنحنا مثلاً مضاداً، وما أكثر الأمثلة المضادة لو عرفنا كيف نستنطق التاريخ.

وهذا لن يتناقض بحال مع مدائحه لاثنين فحسب من سلاطين عصره الكبار: المنصور الموحدي والناصر صلاح الدين،

بل إنه ينسجم معه، لأن هذين بالذات كانا يمثلان قمة الالتزام الإسلامي على مستوى الجهاد أو السلوك من موقع السلطة، ولقد كانت فترتا حكمهما بمثابة السعي الحريص الجاد على تنفيذ قيم الإسلام في واقع الحياة. ومن خلال هذه الميزة التي ندرت بين الحكام، وليس لأي دافع مصلحي آخر، كان مديحه لهما، ولولا ذلك ما نظم بيتاً واحداً، وهو يقولها بوضوح في رائيته التي يخاطب بها الناصر صلاح الدين:

«وحبك أنطقني بالقريض وما أبتغي صلة الشاعر»

(٤)

إن هذا ينقلنا إلى شهادة ابن جبير الشعرية على العصر، وما قدمه في هذا المجال يمكن - على قلّته - أن يخدم المؤرخ كذلك. إن الرجل يمارس ها هنا وظيفته الأساسية كرحالة... كشاهد عيان على ما يجري في البيئة التي يتحرك فيها، والعالم الذي يرحل في أطرافه.

وثمة ما يزيد على العشرين مقطوعة شعرية تؤكد هذا التوجه، أهمها ولا ريب تلك التي تحمل الأرقام التالية (١، ١٥، ١٧، ١٨، ٢١، ٣٣، ٣٨، ٤٣، ٤٦، ٤٧، ٥١، ٥٣، ٥٨، ٦٠، ٦٧، ٧٦، ٨١).

وبقراءة هذه القطع يتبين أنها تكاد تجري في تيارين لا ثالث لهما: أولهما:

الجهاد ضد خصوم الإسلام من صليبيي المشرق، وثانيهما: إعلان الحرب ضد الحركة الفلسفية وزعمائها وبخاصة ابن رشد. وتمثل دعوته لمجابهة البدع امتداداً لهذا الإعلان.

في التيار الأول نلتقي بواحدة من أطول قصائد الديوان (رقم٣٨) تلك الرائية التي يمدح فيها الناصر صلاح الدين والتي تعتمد بحر المتقارب الذي ذكرنا ولع الشاعر به:

«أطلّت على أفقك الزاهر

سعود من الفلك الدائر

فأبشر فإن رقاب العدا

تُمدّ إلى سيفك الباتر»

وفي الاتجاه نفسه تمضي القطعة (رقم ١٨) لكي تحرّض المسلمين على الجهاد ضد الغزاة الصليبيين وتحذّرهم من عودة القدس إليهم كرة أخرى.

وتكاد تكون سائر القطع الأخرى مخصصة للتيار الثاني الذي يستهدف (الفلسفة) وممثلها الأول في الساحة الأندلسية: (ابن رشد)، فهو حيناً يصب هجاءه ضد طائفة الفلاسفة عامة، وابن رشد على وجه الخصوص معتبراً إياها أصل «الفساد» و«آفة العباد» مبالغاً في القول بأنها والدهرية سواء في إنكار النبوات، ورفض المعاد، واعتبار الحياة البشرية أدواراً طبيعية «كالزرع

والحصاد «... إلى آخره. وهو حيناً آخر يتوجه بالخطاب إلى الحكام المعاصرين محرضاً إياهم لاستئصال شأفة الانحراف القادم من أبواب الفلسفة، وحماية عقيدة الأمة مما يمكن أن تقود إليه من تمزق وتحريف...

إننا نجد المقطوعة الأولى التي يمدح فيها ابن جبير: المنصور الموحدي، دعوة صريحة بهذا الاتجاه:

«خليفة الله دم للدين تحرسه

من العدا وتقيه شرّ كل فئهْ

فالله يجعل عدلاً من خلائقه

مطهراً دينه في رأس كل مئهْ»

والتوجه نفسه نلحظه في المقطوعتين (٥١و ٦٠) بل إن ابن جبير ييمّم وجهه صوب المشرق ويحرض السلطان الناصر صلاح الدين ليس على استئصال مخاطر الحركة الفلسفية هذه المرة، وإنما ملاحقة وتطويق البدع التي أخذت تتفشى في مدينة رسول الله ﷺ نفسها، في واحدة من أطول قصائده (رقم ٦٧). وهذا التحريض الذي يمثل امتداداً لسابقه ولا ريب يعكس -كذلك- صورة تاريخية لما كانت تشهده بعض مدن الإسلام يومها...

ولسنا هنا بصدد تبرير موقف ابن جبير من (الفلسفة) أو تفنيده، لأن هذا سيخرج بنا إلى تفاصيل تاريخية صرفة تتعلق

بطبيعة الصراع الذي شهدته الساحة الأندلسية على وجه الخصوص بين أنصار الفلسفة وأهل السنة والجماعة، ولكننا نودّ أن نشير مجرد إشارة إلى أن المسألة قد تكمن في أساسها بالفعل الخاطئ للفلاسفة المسلمين أنفسهم والذي نتوقع أن يقود بالضرورة إلى ردّ فعل خاطئ بالاتجاه المعاكس وبنفس القوة!

فالفلسفة، كما هو واضح، أداة حيادية... منهج عقلاني للبحث عن الحقيقة في هذه الدائرة أو تلك من الدوائر المعرفية... ولكن توظيفها قد يجعلها تخدم الحقيقة الدينية، وقد يقودها إلى أن تقف نقيضاً لها... من ثم فإن مهاجمة الفلسفة، مطلق فلسفة، ابتداء، أمر ليس مبرراً في حدّ ذاته على الأقل بالنسبة للمسلم الذي يجد في أحاديث رسوله عليه الصلاة والسلام طلباً ملحاً للبحث عن الحكمة، ومن أي وعاء خرجت!

ولكن الذي حدث هو أن كثيراً من فلاسفة المسلمين ومن خلال انبهارهم بالفلسفة اليونانية، اندفعوا أكثر مما يجب في تقبل سائر معطياتها حتى ولو كانت تستضيف أجساماً وثنية غريبة أو عروقاً طبيعية أو دهرية، وتوجهات قد تصطدم مع مراكز الثقل الغيبية في عقيدة الإسلام، بل إن بعضهم أوشك أن يصير (عقلانياً) صرفاً فيما هو مرادف اليوم (للعلمانية)، الأمر الذي قاد أو كاد يقود المجتمع الإسلامي إلى ما هو ليس في صلب تكوينه أساساً: ثنائية ما أنزل الله بها من سلطان بين

الوحي والعقل، بين الفلسفة والدين... وهو أمر مر معروف في سائر المجتمعات البشرية إلاّ في مجتمع كمجتمع الإسلام يشهد تأكيداً يومياً للالتحام بين العقل والدين، بين السماء والأرض، وبين الوحي والمنطق، بل بين سائر الثنائيات على امتدادها...

من هذا المنطلق كان رجل مؤمن ملتزم كالمنصور الموحدي يخشى أن يقود الافتتنان بالفلسفة إلى الفرقة والفتنة، وكان رجل كابن جبير يشهر سلاح الشعر لمجابهة الخطر. ومن هذا المنطلق كذلك رأينا اثنين من أكبر العقول في تاريخ الفكر الإسلامي وأكثرها ذكاءً وتألقاً وأغزرها عطاءً، وهما الغزالي وابن خلدون، يقفان الموقف نفسه، ليس من الفلسفة بصفتها التجريدية أو الوظيفية، ولكن منها وقد تلبَّست على أيدي بعض فلاسفة الإسلام ممن ارتضوا الاقتباس عن الفلسفة اليونانية ودونما إحالة متأنية على الأصول العقيدية للدين الذي ينتمون إليه... تلبست أردية غريبة لا تنسجم بحال مع نسيج المجتمع الإسلامي، ولا تتجانس مع نبضه وإيقاعه الذي لا يعرف ثنائية ولا ازدواجاً بين العقل والدين.

(٥)

يعتمد ابن جبير في بنائه الشعري لغة سهلة بسيطة، ومفردات على غاية من التكشّف والوضوح، بحيث إن المرء قد

يصطدم أحياناً بما يقود إليه هذا كله مما يوشك أن يكون (مباشرة) تفتقد الكثير من شروط الإبداع الشعري، وتتجاوز الإمكانيات الفنية الخصبة للغة العربية وثروتها البلاغية التي تكاد تتفرد بها بين اللغات.

لكن هذا -إذا أردنا الحق- ليس الصورة كلها، فهنالك في نسيج ابن جبير الشعري تعابير وتراكيب ومقارنات وأخيلة وصور تدل على قدرة فنية متمرسة وترتفع بمعطياته الشعرية عن التسطح والفقر البلاغي! إن الرجل -على سبيل المثال- يعرف كيف يُغنّي مقطوعاته بالصور الشعرية المؤثرة المقنعة التي تمنحنا المعنى المطلوب من خلال الرسم بالكلمات، بل إن سينيّته المعروفة والتي قالها على ظهر البحر وقد لاحت له جبال دانية بعد رحلته الأولى سنة ٥٨١هـ تكاد تكون من أولها إلى آخرها صورة شعرية بديعة تكثر فيها المجازات والاستعارات لولا أنها تنقطع على حين غفلة قبل أن تصل الذروة الأمر الذي يرجّح ضياع أبياتها الأخيرة.

في ثنائية له تحت (رقم ٦٢) يشبه الناس بـ «ظروف حشوها صبر» «وفوق أفواهها شيء من العسل» وأنها «تغرّ ذائقها حتى إذا انكشفت» «له تبين ما تحويه من زغل»، ولا أعتقد أحداً يريد أن يحكي عن إحساسه بالمرارة إزاء الناس الذي يضعون على وجوههم الدميمة أقنعة مستعارة، وعلى أرواحهم الخربة ديكورات

أنيقة ألاّ يجد في تشبيه ابن جبير ما يعبرّ بالتخييل الحسّي عن إحساسه هذا.

وهو يعاني الغربة ويتذكر وطنه البعيد، يرسم هذه الأبيات:

«غـــريـــب تـــذكّـــر أوطانـــهُ

فـــهـــيّج بالذكـــر أشـــجـــانهُ

يحلّ عـــرى صـــبـــره بالأسى

ويعـــقـــد بالنجمِ أجـــفـــانه

ويرسل للغـــرب من دمـــعـــه

غَـــرويـــاً لتـــســـقيَ سكانه»

فها هنا تمرّر التجربة الوجدانية عبر مفردات حسيّة وأخرى طبيعية، لكي تعبّرعن بُعدها الحقيقي... السهر الذي يعقد الجنون. بنجوم المساء، والشوق الذي يجعل العين تبكي سجاماً كغروب ينحدر صوب الغرب لكي يسقي الأهل والأحباب.

والتشبيه يتضمن قدراً من المبالغة، ما في هذا شك، ولكنه يظل يحتفظ بصدقه الفني لأن شوق الغرباء يفعل الأفاعيل.

وهو يشبّه شوقه إلى الديار المقدسة بالطائر الذي:

«قُصّ منه الجناح فهو مهيض

كل يوم يرجو الوقوع لديها»

وهو يعود لكي يحكي عن الغربة ويحذّر منها مشبهاً فراق الإنسان لوطنه بفراق الغصن لأصله... لجذوره الضاربة في الأرض:

«أمـا تـرى الغـصـن إذا
مـا فـارق الأصـل ذوى؟»

وهو إذا يمدح الناصر صلاح الدين يرسم هذه الصورة الحسية التي تجسد الموقف فتضع هذا الفاتح في موقع الاقتدار الكامل قبالة عدوّ يجد نفسه مسوقاً للانتحار والبوار:

«فـأبشـر فـإن رقـاب العـدا
تُمـد إلى سـيـفك البـاتر»

فكأنه وهو في مكانه لا يبرحه تتقدم إليه حشود الأعداء واضعة رقابها تحت حدّ سيفه لكي يحصدها كيف يشاء... وإنه لإيغال مثير في النفس البشرية يتخذ من المشهد المحسوس وسيلة للإيضاح... ونحن نعرف أن المهزوم أحياناً، وهو يعاني من اليأس المطلق يذهب مختاراً لكي يطلب من الغالب أن يقتله... وهذا المشهد يعيد نفسه حتى في عالم الحيوان... الدابة المرتجفة هلعاً من زئير الأسد تهرع إليه لكي ينشب أظفاره فيها!

إلا أن استعارات ابن جبير ولمساته البلاغية ليست هكذا على مدى شعره كله، إنها في أحيان أخرى تتضحّل، وتباشر، وتفقد

بُعدها الشعري لكي ما تلبث أن تصبح محسّنات بديعية وزينة لا روح فيها، وأحياناً، مجرد مماحكات لفظية لا غير.

لنقرأ مثلاً هذين البيتين اللذين يخاطب بهما بعض أصحابه في القاهرة وقد أهدى إليه موزاً:

«يا مـــهــــدي الموز تبــــقى

ومــــيــــمــــه لك فــــاءَ

وزايــــه عــــن قــــريــبٍ

لمــــن يــــنــــاويــك تــــاءَ!»

ولنقــرأ -كــذلك- هذا الوصف المتكلف، الذي تغلب عليــه الصنعة، للقلم أداة الكتابة:

«ولئــن تقــاصــر قــدّه فــلقــدّه

ظلت له الأسل الطوال تقــصفُ

طعن كمثل النقط منضاف إلى

ضرب كمــا شكلت بنقط أحرفُ»

... إلى آخره

وفي تفضيله للمشرق على المغرب يرسم هذه الصورة المباشرة التي تنقل عن الطبيعة كما هي والتي تكاد تخلو من الحركة والحياة:

«انظر لحال الشمس عند طلوعها

زهراء تصحب بهجة الإشراق

وانظر لها عند الغروب كئيبة

صفراء تعقب ظلمة الآفاق»

والأمثلة كثيرة، ولكننا نختتمها بهذا التشبيه الذي هو من عمل صانع لا شاعر:

«قالوا الحبيب شكا جعلت فداءه

رمداً أصاب جفونه كالعندم

فأجبتهم مازال يفتك لحظة

في مهجتي حتّى تضرج بالدم»

وقد يشفع لابن جبير في هذا أنه ليس بدعاً من الأمر، فإنه يمضي على سنن تقليد فنيّ شهده العصر، ووجد الكثيرون من شعرائه أنفسهم ينساقون إلى ممارسته ولو من قبيل قتل الوقت وتزجية الفراغ، أو المزاح اللفظي وإثبات القدرة على متابعة هذا التقليد والتفنّن فيه!

لكنه يبقى، رغم كل تبرير، مؤشراً واضحاً على هبوط الحس الشعري وتحوّل هذا الفن المتفرّد إلى أي شيء إلاّ أن يكون هذا الشيء شعراً مؤثراً... وجميلاً..

في القصة والرواية

«هناك طريقة أخرى»(*)
محاولة في الواقعية الإسلامية

«... قد لا تكون قصصي جيّدة، أو لا تتوفّر فيها الشروط التي ذكرت ولكنها محاولة لأن تكون...».

إن حيدر قفّه في آخر فقرة من تعقيبه على مجموعته القصصية الأولى (هناك طريقة أخرى) يطلق هذه الكلمات، وهي في محلها تماماً، وإن كانت هذه مهمة الناقد، لكن من حق المبدع أن يطرح هواجسه وتحفظاته... ولقد كان صادقاً في طرحه هذا.

ولنكن صرحاء، فإن العمل الأوّل في دائرة الإبداع لن يكون جيداً بمستوى الطموح إلاّ في حالات نادرة لا يكاد يقاس عليها... والأهم من ذلك أن يواصل الكاتب الطريق... أن يقطعه حتى نهاية الشوط، متحققاً أكثر فأكثر، وبحكم قوانين تراكم الخبرة، وإنضاج الزمن، بمطالب عمله الإبداعي وشروطه على مستوييّ الشكل والمضمون.

ولن يكون هذا إلاّ بقدْر من الطموح يأخذ بتلابيب الأديب... بوعد يقطعه على نفسه أن يواصل المسير (١).

(*) صدرت عن المكتب الإسلامي، بيروت - ١٩٨٨م (الطبعة الأولى). وحيدر قفه كاتب أردني، ولد في أسدود بفلسطين عام ١٩٤٣م، له ما يزيد عن عشرة كتب، منها: رسائلي إليها، هناك طريقة أخرى (مجموعة قصصية)، ليل العوانس (مجموعة قصصية).

(١) يرد في قائمة كتب المؤلف التي هي قيد الإعداد عنوان مجموعة قصصية باسم (ليل العوانس)، وقد صدرت عام ١٩٩٠ م عن دار الفرقان - فرع إربد، وتم تناولها في مقال آخر.

والذي يقرأ مجموعة حيدر قفّه ويتابع تعقيبه ذاك، يطمئن تماماً إلى أن المطلوب سيكون، وأن محاولته هذه التي تطمح لأن تكون، تغري بمتابعة الدرب لأنها تتضمن بالفعل خميرة الإبداع القصصي، وتنطوي على الكثير من مواصفاته وشروطه!

(٢)

حيدر قفّه قصّاص واقعي، يملك أدواته الفنية وخبراته التي تعينه على تنفيذ واقعيته، أو بعبارة أدق: رؤيته الواقعية للناس والتجارب والعلاقات والأشياء، من خلال قناعاته الإيمانية التي جعلها هذا «الدين» بحجم الواقع البشري، وعلى مدى جزئياته وتفاصيله جميعاً.

إنه يبدأ بما هو كائن، ويصعّد، من ثم، باتجاه ما يجب أن يكون... يختار شخوصه ومعطياته القصصية من نسيج الحياة اليومية وإيقاعها المنظور... من البيت والشارع والحارة والمدرسة والسوق والزقاق... ليس هذا فحسب، إنما، وهذه مسألة مهمة بالنسبة للقصة الإسلامية، يقع على تلك العينات البشرية المطحونة بمعنى الكلمة، المسحوقة التي داست عليها قيم العصر ومواضعاته فتركتها ركاماً...

ليست الواقعية «الوضعية» بشتى مذاهبها صاحبة الكلمة النهائية في التحدث عن الواقع، وعما ينبض في نسيجه اليومي من معاناة ومظالم وآلام.

إن القضية ليست احتكاراً على هذا الصنف من الأدباء أو ذاك، ولقد كاد الأديب الإسلامي، فعلاً، يسلمّ الراية لخصومه، ويمنحهم شرعية التحدّث عن «المظاليم» عندما اختار الصمت ردحاً طويلاً من الزمن، مقتنعاً بأن القصة الإسلامية يجب أن تنفكّ عن أسر الواقع المترع بالشروخ والآثام، وأن تحلّق بدلاً من ذلك في السماوات العليا نظيفة، متطهرة، بيضاء...

خطيئة فنية ومذهبية كهذه انتهى أوانها، ولحسن الحظ فإن أدباءنا الإسلاميين أخذوا يدركون أكثر فأكثر أن مهمة الأديب الجاد الملتزم هي أن يبدأ من الواقع... مما هو كائن من أجل أن ينقل الناس بالكلمة المعبّرة الجميلة والمؤثرة، باتجاه ما يجب أن يكون.

إن نبض المجموعة التي بين أيدينا، في سياقه الأساسي هو هذا: أن نعكس الواقع... أن نكشف عن زيفه وسقمه وشروخه وعذاباته وآلامه ومظالمه، وأن ندينها... وليس من الضروري بعد هذا أن نطرح البديل... يكفي أن نمارس ما يمكن تسميته بالهدم الجمالي المؤثّر لمعمار الواقع القائم على أسس معوجّة لكي ما يلبث أن يتبيّن للناس أن الواقع المطلوب... الواقع القدير على الاستجابة لمطالب الناس، وتحقيق أحلامهم، ومداواة أوجاعهم، إنما هو ذلك الذي ينهض على أسس مستقمية، عادلة كالصراط.

(٣)

وحيدر قفه يعرف كيف ينوّع اختياراته للشخوص، أو اللحظات... ففي «مشاعر الطفلة» يبدأ من لحظة زمنية مبكرة في عمر الإنسان، ويتحدث - بلغة الفن- عن التعاسة البشرية، ولكن في دائرة الطفولة... بعدها يصعّد، مديراً (كاميرته) الحسّاسة هنا وهناك، لكي يتابع نماذج أخرى. ويستطيع المرء أن يجد حتى في عناوين بعض قصصه نزوعه هذا في نقل شحنة البؤس البشري إلى القارئ: «خلاّد المواسرجي» مثلاً أو «ماسح الأحذية» أو «إلاّ الكرامة»، ولكنها لن تبلغ ما بلغته قصة «هناك طريقة أخرى» التي يسمّي بها -ربما لهذا السبب - المجموعة كلها.

والقصة تتحدث عن مأساة الفقراء الكادحين الذي يجدون أنفسهم -من أجل أن يشبعوا ويؤمّنوا مستقبلهم القريب ضد شبح الفقر والاندثار الاجتماعي -مضطرين لأن يتغرّبوا... لأن يبحثوا عن فرص للكسب خارج أوطانهم، ولكنهم قد لا يجدونها.

إن الإحساس الذي تتركه القصة في نفس القارئ مرير الطعم حقاً، وهو لقسوته البالغة يدفعنا إلى نوع من الشعور، من المعاناة الكابوسية الثقيلة التي تجثم على الأنفاس، وتسدّ الطرق والمنافذ على أية نقطة من الضوء قد تعين على الخروج إلى الهواء الطلق.

وينتهي الأمر، كما يحدث في الكوابيس كذلك، بموت البطل بعيداً عن وطنه، بعيداً عن حلمه بأن يجد الفرصة التي تؤمّنه وأطفاله من غوائل الخوف والجوع والدمار.

والحديث عن الوطن كان يمكن أن توظف له لغة أكثر شاعرية... قد تبرّر واقعية القاص تضاؤلِ المساحات التي تنبض بالشعر في نسيج قصصه، بل انعدامها أحياناً... لكن هذا النمط الأدبي (القصة) يظل، حتى وهو يدقّ فأسه في كتلة الواقع الصمّاء، بحاجة إلى ندى الشعر لكي يعين الفأس ذاتها على فتح ثغرة في الطريق المسدود، قد يتسرّب منها الشعاع.

مع ذلك فاللغة تتألق في مقاطع ليست بالقليلة: «بدأت النشوة تتلاشى تلاشي الضباب إذا طلعت عليه الشمس... الوجه يكتسي بالجد المشوب بالحزن والذل، الروح تضعف، وتتراجع نسمات المرح عنها حتى تبدو في هشاشة قصبة نخرها السوس...».

«الناس يمرّون... بعضهم يرميه بكلمات مؤلمة... جرح النفس لا ينزف دما... الجرح ينزف وجعا... الجرح يضمّده الحقد...».

«السيارة تمتلئ بالأجساد نصف العارية... البؤس يرسم خريطة كبيرة... البؤس يلقي بحجره في بحيرة حياتهم... حلقات البؤس تتوالى في ذبذبات متوالية... حلقات تكبر وتكبر... تتسع حتى تبلغ حواف البحيرة...».

والواقعية نفسها قد تقوده إلى الإلحاح في متابعة التفاصيل والجزئيات وإلى إشباع الموقف بأكثر مما يجب. لكن هذا إن كان من ضرورات الرواية فإن القصة القصيرة بطبيعة بنائها الفني المضغوط لا تسمح به (انظر مثلاً الصفحة ٦٧ من قصة هناك طريقة أخرى) ورغم ذلك فإننا نجد في هذه القصة تصويراً مدروساً ومؤثراً لأولئك الذين يبحثون عن فرصهم الضائعة بعيداً عن أوطانهم... إنها تحمل صدقها الفني لأنها على ما يبدو تعبّر عن جانب من هموم المؤلف وخبراته وهو يتغرّب بعيداً هو الآخر...

وهي تتضمّن بطانة ممتدة، أو خيطاً متصلاً من النقد العام الذي يكتفي بالتلميح، ويبتعد، في كثير من الأحيان، عن اللمسة المباشرة، كما أنها تنطوي على نوع من الداخل الرؤيوي الذي يخفّف من وطأة الواقع الصلب، وكثافته الخانقة (انظر مثلاً الصفحات ٧٠-٧١ من القصة نفسها).

والنهاية مؤثّرة ، ما في ذلك شك، لكن المؤلف لو ترك بطله المسحوق، مهيض الجناح، نائماً يحلم بالعودة رغم كونه صفر اليدين... أو بالحصول على فرصة أخرى، غير ممكنة التحقّق، فإنها يمكن أن تكون أشد وقعاً وإيلاماً...

إن الموت قد يسرق المنظر أحياناً... إنه أكثر مباشرة وثقلاً من أية واقعية شيئاً من روعة الحدث القصصي أو الروائي الذي

يفترض، في أكثر حالاته إحكاماً، أن يترك انطباعاً عميقاً، بعيد المدى في نفس المتلقّي، لا أن يستدر دموعه، للحظات، فيطهره من الهمّ والحزن والألم!

ورغم ذلك، تظل هذه القصة واحدة من أحسن قصص المجموعة وأكثرها إتقاناً.

(٤)

ثمة نوع من التوازي بين هذه القصة وقصة (مشاعر الطفلة) التي تتصدر المجموعة... ولذا سأقف عندها قليلاً.

هنا أيضاً ينبثق الحدث القصصي عن لحظة التغرّب والانقطاع... عن القفز إلى المجهول، للتحقّق بقدر من الضمانات... الأب من أجل أطفاله في الحالة الأولى، والطفلة من أجل أبويها في الحالة الثانية... طبعاً هناك تقاطع تام في مسألة الاختيار، فإن البطل في القصة الأولى هو الذي يختار الذهاب، والطفلة في الثانية ترغم عليه... ومع ذلك فإننا نلمح نوعاً من الجبرية الاجتماعية المتأتية عن خلل النظم المعاصرة، وضعف قدرتها على تنفيذ قيم العدل في واقع الحياة، هي التي ترغم البطلين معاً على الرحيل... وها هنا أيضاً تنتهي لحظة المعاناة الممتدة، الصعبة، المبهظة، المترعة بالحزن والقهر والعذاب... تنتهي بالموت.

هل يريد المؤلف أن يقول لنا بأن الإنسان، مطلق إنسان، طفلاً كان أم صبيّاً، أم شاباً أم كهلاً... رجلاً أم امرأة، مكتوب عليه أن يتغرّب ويعاني ويستدرج إلى فخ الإحباط، والدمار، والموت، ما دام أن الواقع الذي يعيشه الناس مأسور بالظلم والقهر والتسلط، ممزق بين قلّة تملك وكثرة تتلوّى مسغبة وجوعاً وخوفاً من فقدان الضمان حيث يتعرى الإنسان في مواجهة المجهول؟

إن المؤلف في القصّتين يحمل موقفاً التزامياً واضحاً بمواجهة القهر الاجتماعي: في إدانته للقهر... في لمساته الإنسانية الحانية التي تكسب قيمتها من خلال تعاملها مع نماذج بشرية خبرها المؤلف جيداً، وتابع حركتها وهي تضطرب في الواقع لا في الخيال... «عندما أكتب قصصي -يقول المؤلف في تعقيبه على المجموعة صفحة ١٥٣- لا ألجأ إلى الخيال ابتداء، لا لشيء إلاّ خوف ذلك. فكنت -هروباً من هذا الأمر- أفتش في ذاكرتي عن وقائع حدثت أمامي، كانت عيني أو أذني قد سجلتها واختزنتها في ذاكرتي، فأتخذها الأساس، وأعيد صياغتها بشيء من الفنية القصصية ولو استدعى الأمر مزجها بشيء من الخيال الذي يخدم الفكرة».

وهو هنا -أيضاً- يرسم بعض اللمسات الشاعرية التي تتجاوز بالسرد مباشرته في التعبير عن الأشياء، وتمنحه بطانة أكثر كثافة ونداوة وتأثيراً... إننا نلتقي بالعديد من عبارات كهذه:

«مع الأيام تزداد معرفة وحزنا»... « أموت يا أمي في اليوم سبعين مرة»... «ما أوجع البكاء المكتوم»...

وهو يوغل في سبر تجربة الطفولة إزاء الخوف، وتكون مصداقية رؤيته الدقيقة هذه أنه وهو يتحدث عن الطفلة، كأنه يتحدث عن طفولتنا جميعاً يوم كنا نجد أنفسنا وحيدين إزاء الظلام فلا نقدر على أن ننام.

ونقرأ عبارات مرسومة بعناية في هذا السياق من مثل «النوم والخوف لدودان» ومن مثل «تحتمي من الظلام المرعب بمزيدٍ من الظلام».

(٥)

يمكن أن تكون «ماسح الأحذية» امتداداً للقصتين السابقتين في أكثر من زاوية ولكنها لن تتطابق معهما اللهم إلاّ في سياق واقعيتها الواضحة.

فهناك -مثلاً- الإنسان الذي تدوس عليه مواضات العصر، وقيمه وتحوّلاته، فتجرّده من الإحساس بالأمان... تعرّيه بمواجهة تحديات البرد والجوع والحرمان.. تحمّله مسؤولية مبهظة يصعب تنفيذها إزاء الزوجة والأولاد... وإذا كان بطلا القصتين السابقتين قد تغرّبا في المكان فإن بطل «ماسح الأحذية» يتغرّب مثلهما ولكن في الزمان..

ماذا يفعل؟ ولم يعد أحد من لابس الأحذية الجديدة يسعى إلى «التلميع»؟ إننا نجده يهرب إلى الماضي حيناً، لكي يقيم معه حواراً في مواجهة العزلة، والانقطاع... ونجده حيناً آخر يحاور الرجل الوحيد الذي يجيئه لكي يلمّع حذاءه، فيدفن همومه في التحدث إليه فيما يهمّ الآخر وما لا يهمّه... وهو في كل الأحوال يشعر بأنه منطقع في عالم لم يعد يأبه له... مسحوق في دنيا تدور كجهاز الروليت فترفع قوماً وتضع آخرين... تزيد الأغنياء غنى والفقراء تعاسة وفقراً... ثم هو -أخيراً- لا يسلم حتى على مساحة المتر المربع الذي يضع صندوقه عليه بحثاً عن لقمة العيش... إن تنظيم مزاولة المهنة الذي شُرّع أخيراً يمنعه بسلطة القانون من مواصلة العمل صبّاغاً للأحذية يكدح على قارعة الطريق.

إن القصة تتحدث، من خلال ماسح الأحذية، عن تنظيم الحياة الجديدة أو بعبارة أدق تعقيد الحياة وإلغاء الفرص أمام الكادحين، كما أنها تتحدث عن انعكاس المتغيّرات على مجرى الحياة اليومية (البضائع المغشوشة المستوردة من الشرق الأقصى، انتشار التقاليع والمودات الغرائبية، تداخل عالميْ الرجولة والأنوثة، التشريعات الصارمة التي لا ترحم الإنسان باسم حماية حقوق الإنسان... إلخ).

ومن أجل ذلك فإن القصة تكاد تغدو عملاً تسجيلياً... صورة فوتوغرافية أو ريبورتاجاً من طرف واحد، لولا أن القاص يلجأ

إلى التنويع في تكويناته لكي يقرّبها أكثر من عالم القصة ومطالبه الفنية، ويبعد بها عن أن تكون، كما قال الجاحظ: معان مطروحة على قارعة الطريق.

فهو يلجأ حيناً إلى اعتماد فكرة تداخل اللحظات الزمنية، والرجوع إلى الماضي، من نقطة حاضرة في الزمن الراهن... وهو يلجأ حيناً آخر إلى الانتقال من الخاص إلى العام والعودة ثانية إلى الخاص، عبر رؤية البطل نفسه... كما أنه يتفنّن في رسم صوره المستمدة من مفردات الواقعة القصصية فيزيدها غنى فنياً: «ينفتح الصندوق... يتقيّأ ما في داخله على الرصيف» «اتبعه بصندوقه المستكين للطرق والذي تحمّل وطء الأحذية عليه هذه السنين كلها... لم يشكُ... لم يتوجع... لم يعترض على هذه الإهانات».

وهذه الصور إذ تجعل من الصندوق الخشبي كائناً يحسّ ويتوجع، تمضي في استعاراتها البديعة لكي تجعل الفرشاة متوحّدة مع صاحبها عندما تصفه «ممسكاً بفرشاته الخشبية المنحنية كظهره، العتيقة كسترته»...

(٦)

وإذا كان لا بد من البحث عن كبش للفداء في المجموعة التي بين أدينا، فإن قصة «خلاّد المواسرجي» ستكون هذا الكبش الذي

كان على صاحبه أن ينحره فيقطع الطريق على السكاكين التي أحدّها النقاد!

إن هذه القصة واقعية أكثر مما يجب، بمعنى آخر أنها نقل مباشر لواقعة ما بأكثر الأساليب تكشّفاً ووضوحاً، وبلغة أمينة لا تزيد ولا تنقص، ولا تبدع ولا تضيف... ويزيدها ضعفاً أن الحوار يغطي معظم نسيجها، وهو حوار عادي... صحيح أنه يصدر عن متخاطبين قد يكون هذا مستوى قدرتهم على التعبير، إنما كان يعوزه قدر من اللمسات الفنية «المضافة»، وإلاّ صنِّف، وفق تحليل الجاحظ، آنف الذكر، ضمن المعاني المطروحة على قارعة الطريق!

هذا إلى أن المغزى الأخلاقي للقصة يتكشف هو الآخر بأكثر مما يجب حتى ليوشك أن يهبط بالقصة إلى خطاب للأطفال يعلمهم كيف يتمسّكون بالأمانة والإخلاص وكيف يتخلّون عن الغشّ والكذب.

إن التشبث بالواقع، وعرضه كما هو، بحجة الالتزام بالصدق في التعامل الفني مع التجارب والأحداث، إنما هو سلاح ذو حدّين، قد يمنح الأعمال الواقعية زادها الضروري المطلوب، ولكنه قد يجرّد العمل الفني من شروطه وضوابطه التي تجعله يبعد عن أن يكون مجرد نقل فوتوغرافي للعالم، ويتحقق بقدر من الحرية في إعادة تشكيل النسب والأبعاد من أجل أن يخرج على الناس

بشيء جديد هو الواقعة نفسها متشكلة من خلال رؤية الأديب، ومطالب النوع الأدبي وشروطه.

إن «خلاد المواسرجي» تعطينا مثلاً على انزلاق الواقعية صوب التسطّح، وعلى مخاطر الاعتماد على الوقائع الصرفة، والانسياق وراء التسجيلية، وفقدان التحقّق بالشروط الفنية التي تغني العرض القصصي وتنوّعه وتعمقه، وتعيد تشكيل النسب والأبعاد، في نسيج الأحداث وحركة الشخوص ولغة الخطاب فيما هو من مهمات الإبداع الفني في الأساس.

لا يتّسع المجال في مقال أعدّ لكي ينشر في مجلة، لمتابعة سائر قصص المجموعة... فهذا يكفي... وإذا كنا قد أشّرنا على بعض الملامح الفنية لهذه القصص في سياق الحديث عن المضمون الواقعي، فلنا الآن أن نؤشّر على عدد من الملامح الأخرى.

إن القاص يعتمد الجمل القصيرة المتقطّعة، متجاوزاً الكثير من الأفعال والمداخلات والتوصيلات اللغوية التي قد تصيب العرض بالترهّل، خاصة في نمط كالقصة القصيرة هو بأمس الحاجة إلى التركيز والشدّ والاقتصاد في اللغة... هذا إلى أن القاص يسعى لتوظيف التقنيات المسرحية كرسم المشهد والحوار مما يعين على المزيد من الاقتصاد والتركيز ويمنح الحدث القصصي حضوراً أكثر واقعية وأشد كثافة لولا أنه يسرف أحياناً

في الحوار بحيث إنه يغطي في بعض قصصه المساحات الأوسع ويقرّبها لأن تكون مسرحيات ذات فصل واحد، متباعدة بعض الشيء عن أصلها النوعي كقصة قصيرة، رغم أن هناك ما يبرّر هذا على مستوى الإبداع الفني لا سيما بعد تزايد نمط«القصة - المسرحية»في الأعمال المعاصرة.

ولغة حيدر قفه واضحة، سهلة، بسيطة، لا تعقيد فيها ولا غموض ولا التواء، وقد يلجأ حتى إلى اعتماد بعض المفردات العامية إذا اقتضى الأمر، شرط أن تكون -على الأغلب- متجذّرة في أصولها الفصحى. وهو يؤكد رغبته في التكشّف والوضوح، عبر تعقيبه على المجموعة، ويشن في المقابل هجوماً على الغموض، محدداً -بدقّة- أسبابه ودوافعه، معتبراً الأدب -وهذا حق- أداة توصيل «توصيل الفكر والرؤية الصائبة من الأديب إلى قرّائه ومجتمعه وأمته، وما لم يفهم القرّاء لغة الأديب ومراميه فشل العمل الأدبي» (ص١٤٧).

ورغم أن المساحة المتاحة للقصة القصيرة ضيّقة إلى حدّ كبير، إلاّ أن القاص يدقّق في التصوير، ويسعى لالتقاط كافة التفاصيل، أحياناً، الأمر الذي يتيح إشباعاً أكثر للموقف أو اللحظة الفنية، لكنه يقود، بين الحين والحين إلى نوعٍ من التسجيلية التي تحرص على تغطية الواقعة ولكن على حساب فنّية القصة القصيرة وشرطها الأساس في الاختزال والتركيز.

وهو يعتمد - أحياناً- نظام اللازمة المتكررة التي تنفّذ غرضها على مستوى الأداء الأسلوبي والمضمون (انظر مثلاً: الصمت الأخطر، خلاّد المواسرجي وماسح الأحذية...). وينوّع في ضمائر السرد القصصي بين ضمير المتحدث (الصمت الأخطر، المتفضل) وضمير الغائب العالم بكل شيء (بقية القصص) وصيغة الخطاب في رسالة موجهة إلى طرف آخر (كما في البهلوان).

قد يؤخذ على القاص تفريطه بالعقدة بحجة أن «القصة القصيرة» الحديثة لم تعد تعتمد على عنصر المفاجأة، بل أصبحت تعتمد على (شد الانتباه) وهو الوقع المتصل والتأثير الدائم في القارئ من البداية حتى النهاية (تعقب المؤلف ص١٤٤-١٤٥). ومع ذلك فإن القدرة على التخطيط للعقدة وزرعها في سياق الحديث القصصي لا يعد عنصراً أساسياً في تقنيات هذا النمط الأدبي فحسب وإنما محكّاً لتمكن القاص من أدواته الفنية وقدرته على استكمال أسبابها.

ونادراً ما يلجأ قفّه إلى توظيف القيم الفنية للمذاهب الأخرى غير الواقعية -فيما عدا الرمزية التي يلجأ إليها أحياناً- كالسريالية والمستقبلية والغرائبية... إلى آخره، مبرراً ذلك -ربما- بأن توظيفاً كهذا قد يقود إلى التعمية والإلغاز فيما يمنع الخطاب الأدبي من الوصول إلى الآخرين، هذا إلى أن مذاهب كهذه قد ترتطم في تركيباتها الأساسية بالمنظور الإسلامي الأمر الذي يدفع إلى تجاوز توظيفها في دائرة الإبداع.

وما من ريب في أن القصة القصيرة واحدة من أشد الأنماط الأدبية صعوبة وتعقيداً، لأنها تتطلب جهداً فائقاً في العثور على اللحظة الفنية المناسبة... على الحديث أو الموقف... وضغطها في أضيق حيّز ممكن بما فيها من أحداث، وشخوص، وخلفيات... إنها كما يقول القاص نفسه «ليست سهلة كما قد يظن البعض... ولذلك يجد الكاتب أحياناً عنتاً كبيراً في ميلاد قصة، وهي عملية شاقة تشبه المخاض عند الولادة» (تعقيب المؤلف ص١٤٤)

ومع ذلك فلقد اجتاز الرجل التجربة بقدر طيّب من النجاح، رغم أنها محاولته الأولى، وقدّم لقرائه تسع قصص بلغ بعضها حدّاً جيداً من النضج الفني، هذا إلى أن القاص حقق بعمله هذا اثنتين: فأما أولاهما فهي إغناء المكتبة الأدبية الإسلامية المعاصرة فيما هي بأمسّ الحاجة إليه في مجال القصة وبموازاة المعطيات الشعرية الغزيرة التي تتلقاها هذه المكتبة. كما أنه حقق حضوراً إسلامياً ملتزماً في اختياره الواقع ساحة لانتقاء موضوعاته الفنيّة وبنائها، فأعطى بذلك درساً آخر لكل الذين يتهمون الأدب الإسلامي بأنه منفصل عن الواقع غير مهتم بما يعنيه أولئك الذي سحقتهم المعادلات الخاطئة لحياتنا المعاصرة ودفعتهم إلى القاع.

الواقعية الإسلامية في «ليل العوانس»(*)

(١)

تقودنا (ليل العوانس) كرّة أخرى إلى الواقعية في محاولة ثانية لتأكيد خصائصها الإسلامية. فإذا كان هذا هو هدف الأخ القاص الأستاذ (حيدر قفه)، وهو هدفه فعلاً كما سمعتُ منه أكثر من مرّة، فإنه يمنح المجموعة -ابتداء- جواز سفرها المشروع إلى ساحة الأدب الإسلامي من خلال (القصة القصيرة)، هذا النوع الذي أنجز فيه القاص مجموعتين وهو بصدد إصدار الثالثة (عفواً أيها القهر) والتي يوحي عنوانها بتوجّهاتها الواقعية في أغلب الظن.

وإذا كان القاص في مجموعته الأولى (هناك طريقة أخرى)[1] قد انتشر على مساحة اجتماعية واسعة ورصد بشكل خاص مأساة القهر البشري في بيئة يموت فيها المترفون تخمة والفقراء مسغبة وجوعاً، فإنه- هنا- يضيّق المجال متعمّداً توظيف لحظاته الفنّية عند المشكلة الجنسية (إذا جازت التسمية)، وصلة

(*) صدرت عن دار الفرقان، إربد - ١٩٩٠، للكاتب حيدر قفه (انظر التعريف في الصفحة ١٢١).

(١) المكتب الإسلامي، بيروت ١٩٨٨ م.

الرجل بالمرأة، وإشكالية العلاقات العائلية المنحرفة والتقاليد الخاطئة التي تذهب ضحيّتها المرأة حيناً والرجل حيناً آخر.

ففيما عدا قصّتي (امتحان) و (ضيف خفيف الدم) (وهذه تدور هي الأخرى في بيئة العلاقات الأسرية بشكل من الأشكال) فإن قصصه السبع الأخريات تمضي لكي تتعامل مع الحلقات الأشدّ ارتباطاً بمسألة الرجل والمرأة، والأسرة، والجنس في نهاية المطاف.

تلك هي بؤرة الواقعية كما أراد الفن الغربي أن يؤكدّ في معطياته الإبداعية والنقدية على السواء وقد عولجت هناك، في مستوييها، بدرجات متفاوتة من التكشّف الذي وصل في بعض الأحيان حدّ العري والتهتّك والفجور، فيما دفع السلطة ومؤسساتها -على لادينّيتها- إلى إدانة بعض الأعمال ومنع نشرها بسبب تجاوزها الخطّ الأخير الذي يفصل بين الإنسان والحيوان، وتحوّلها بالتالي إلى أداة تفكيك وتخريب للبيئة الخلقية والدينية والاجتماعية، وإلى الانحراف بالنفس عن سوّيتها في نهاية الأمر.

(حيدر قفّه) لا يريد أن يهرب من المجابهة... مجتمعنا مترع بالشروخ، وبسبب من عدم انتمائه الجاد لمطالب هذا الدين فإنه عانى ولا يزال من العديد من التأزّمات والانحرافات والأخطاء في المسألة الجنسية، أو دائرة العلاقة بين الرجل والمرأة بشكل أكثر دقّة وإحاطة. وإذا كان الغربيون، وغير الإسلاميين عموماً، قد

وضعوا هذا كلّه في (المنظور) وهم يبدعون أعمالهم (قصّة قصيرة ورواية ومسرحية... إلى آخره) فإنه مطلوب من الأدباء الإسلاميين أن يكون لهم (موقف) وألاّ يهربوا بحجّة البحث عن الطهر والعفاف والتشّبث بأذيالهما، بينما في ساحات الفعل والممارسة.. في قلب الميدان.. تشهد المجتمعات الإسلامية، صباح مساء حشوداً من الأخطاء والانحرافات التي تجنح بالعلاقة عن سويّتها التي أرادها لها هذا الدين وتمضي بها صوب هذا الطريق الملتوي أو ذاك.

وهذا بحدّ ذاته موقف مبرّر، يعطي الإشارة الخضراء لمجموعة (ليل العوانس) أن تمرّ إلى القارئ لكي تحقّق أكثر من هدف ملء الفراغ الفني بالقصص المرسوم بعناية بدلاً من تركه لكي يحتلّه الغرباء بدَخَلهم وعهرهم وعفنهم.. وكذلك، ممارسة وظيفة التزامية تجعل من العمل الإبداعي خطاباً اجتماعياً مؤثراً في مواجهة كل صنوف الخطيئة والانحراف والضلال.

قد يؤخذ على (قفّه) أنه يذهب -أحياناً أكثر مما يجب، ويتداخل عنده السلب والإيجاب، فيما يضعه وجهاً لوجه أمام إحدى إشكاليات الالتزام، بينما هو لا يبخل على قرائه -أحياناً أخرى بالحديث عن الأشواق المشروعة في أطرها الصحيحة التي لا تتحوّل بدعوى الواقعية إلى ما يجرح الحس الإسلامي أو يخدشه على أقلّ تقدير.

إننا نقرأ في الحالة الأولى، أو نعاين بشكل أدق، صوراً ووقائع ولحظات كهذه «ماذا أقول لهن؟ أبوكن لا يأتيني؟... والله لا أشتهي ما تشتهي النساء، ماتت الرغبة عندي، لم أعد أشتهيه» (وانهارت المرأة تبكي ص٦٢) «آه لو جرّبتُ العنوسة، وعرفتُ كيف تتعذب الواحدة منا» (ليل العوانس ص٨٥) «بعد لحظات ستلقي بنفسها بين ذراعي، سأمطر وجهها بالقبلات، آه» (الوهم ص١٠٢)

أمامنا صيغ أخرى للتعبير عن «اللحظة الجنسية» أقلّ حدّة، وهي إذا تعتمد مجازات اللغة واستعاراتها وتقنيّاتها الجمالية، تبعد عن المباشرة والإفصاح المكشوف، رغم أنها توصّل للقارئ ما أراد القاص أن يقوله، ولكن دون أية حاجة للمباشرة التي شهدنا نماذج منها قبل قليل: «قائمة طويلة من الممنوعات والمحذورات كلها تتجه حول حمايتي من الذئاب البشرية - الذين هم زملائي بالطبع وأحياناً يشير من طرف خفي إلى بعض الأساتذة» (وللموت أنماط أخرى ص١٨) «المرأة التي عرفت الرجل من قبل تفهم كل الحركات حولها، مهما تستّر الزوجان في البيت، مهما تحفظّا. دائماً في عقلها تفسير واحد لكل تصرّف يحدث، للضحك، لتبديل الملابس، للتأنّق في اختيار الثوب لرشّة العطر عند المساء» (الزفاف المرّ ص١٧٥) «الأفلام توقظ الوجع الأبدي في جسدها. كل مسكّنات الألم الممكنة لا تسكن هذا النوع من الألم.. وزوجها الذي يعرف علتها بعيد بعيد» (الزفاف المرّ

ص١٧٧-١٧٨) «جمع الخيال، أصبح عربيداً متسلّطاً رفض الأوقات المقنّنة، أصبح يحتل يومها كلّه» (الزفاف المرّ ص١٨٠).

من تحت الركام المبهظ الذي صنعته العادات والتقاليد وحشود الأخطاء والممارسات الملتوية، تنبض الأشواق بصمت حيناً، وبصراخ مؤثّر أحياناً.. والقاص في الحالتين يعرف كيف يوظّف لغته وأدواته الفنية، لكي يضع القارئ قبالة الحالة تماماً «ما ذنبي إن لم أتزوّج؟ ما ذنبي إن لم يأتني أحد؟ ماذا بي حتى يصد عني الرجال؟» (ليل العوانس ص٦٨) «صحيح نكتم مشاعرنا ونتظاهر بعدم الاهتمام. تصبح الواحدة منا كقالب الثلج أو لوح الخشب كأنها بلا إحساس، لكن هذا التظاهر والكتمان على حساب أعصابنا.. تفّجرات الداخل تمزق كل ذرة من الحب في داخلنا لهذا المجتمع ومن فيه. مجتمع لا يحسّ بنا. ليتنا في مجتمع بلا رجال.. لو كنا نساء فقط لهان الأمر، عندها لن تحدث مقارنة. أختي سعاد لها زوج. أختي زينب لها زوج، صديقتي لها زوج، عمتي لها زوج، حتى أمي لها زوج أما أنا؟» (ليل العوانس ص٨٥-٨٦) «نذر علي، لو جاءني عريس لأعيش خادمة تحت قدميه لا أعصي له أمر. إن شاء الله يقطعني قطعاً قطعاً، لن أزعل منه، أنا أزعل منه؟ أعوذ بالله» (ليل العوانس ص٨٧) «... البحر في جوفه العميق حيتان شرسة مفترسة تجول وتجول. من يسكت هذه الحيتان؟ من يخفف من جوعها البركاني؟ لا أحد

لا أحد، الزوج بعيد، بعيد، بعيد، تركته هناك وجاءت لتعمل خادمة..» (الزفاف المرّ ص١٧٦) «لقد مضى على خطوبتي تسعة أشهر وخطيبي متلهّف على إتمام الزواج ولم أكن أنا بأقل منه لهفة لكن الحياء يمنعني من إظهار ذلك». (راعوا خواطرهم ص١٩٥-١٩٦).

الواقعية كأي مذهب أدبي أو فني آخر، ليس سواء إنما هي طبقات وأحوال بعضها يكشف ويفضح ويعرّي. بعضها يثير ويحرق ويدمّر.. بعضها يغري بالإثم والخطيئة والسقوط. وبعضها الآخر يومئ من بعيد، وأدوات اللغة والتقنيات الإبداعية بين يديه، فيعرض حالة منحرفة أو وضعاً بشرياً شاذاً.. قد يتقدم بالبديل الذي يعيد الأمور إلى سويّتها واعتدالها.. وقد لا يتقدم بشيء... بمجرد أن يضعنا قبالة الانحراف الأليم، يحفّز فينا حاسّة البحث عن طرق الخروج ومنافذ الخلاص.. قد يكفي هذا.. والمهم في كل الأحوال أن يكون الأديب المسلم جريئاً في مجابهة الواقع مهما كان خادعاً مضلّلاً.. جريئاً في كشفه وتعريته.. قديراً في اللحظة المناسبة، ودون أي قدر من المباشرة والإرشاد، على أن يضع قارئه قبالة المعاناة الجنسية في حياة المسلم المعاصر، وهي معاناة ثقيلة الوطأة باهظة التكاليف.. ومحاورتها فنياً قد تخفّف الثقل، قد تمارس نوعاً من التطهير الذي تحدث عنه أرسطو فيما سمّاه (الكاثر سيس)، فكيف بها إن تجاوزت هذا إلى الكشف عما يتشكل في ظلمات الجهل والخطيئة؟ كيف بها إن مضت خطوات

أخرى فأعطت الإنسان، بعفوية التشكيل الإبداعي وعذوبته، الإشارة للتجاوز والإعانة على التحقّق بالوفاق المفقود مع الغرائز والأشواق والضرورات؟

من ثم، فإن الذين يأخذون على (حيدر قفّه) (إسرافه) في الواقعية هنا وهناك، فإنهم ينسون (جرأته) في الخطاب!

سهلٌ على الأديب المسلم أن يتابع لحظات العفة والتطّهر في حياة الناس. أن يقف عند حدود التوازن بين الأشياء والمشاعر والأحاسيس.. لكن أن يرصد لحظات العفن والسقوط.. أن يلاحق الميل والانحراف.. أن يحكي عن الأشواق المكبوتة التي يسوقها الضغط الموصول إلى الالتواء.. أن يجعل أبطاله المأزومين بالتقليد الخاطئ، يصرخون من القهر والوجع والعذاب، فذلك هو الأمر الصعب الذي يمنح الأديب ميزة مضافة ويعطيه شهادة القدرة على المجابهة والارتياد.

ويزيد محاولات (قفّه) قيمة أن ساحات الأدب الإسلامي تكاد تخلو من الكتّاب الواقعيين، أو هي تعرفهم جيداً، لكنهم -في الأغلب- يميلون إلى الدعة في التعامل مع الأشياء المشعّة في حياة المسلمين، دون أن يتساءلوا ومن ورائهم النقّاد: من للمساحات السوداء؟ من يكشفها للضوء فيغسلها ويمنحها الفرصة للتطّهر والإنابة؟ من يسعفها بالريّ من العطش الذي يعرف كيف يدمّر السويّة النفسية ويلوي الجملة العصبية ويقودهما إلى الانحراف؟

(٢)

تبدأ المجموعة بقصة (وللموت أنماط أخرى) وهي تتحدث عن مأساة (العنّة) التي تقود التجربة الزوجية إلى الانهيار. وتتحرك الحبكة على خط متواز من خلفيات الانكسار والتكشّف التدريجي لمعضلة البطل. ويتساءل القارئ الذي يتعامل مع القصة من منظور (التزامي) ما الذي يريد القاص أن يقوله؟ فلا يتلقى جواباً.

في القصّة الثانية (وانهارت المرأة تبكي) يتحقق المطلوب ويجد القارئ نفسه قبالة إدانة، غير مباشرة، للممارسات الخاطئة في الحياة الزوجية.. نقد للتقليد الخاطئ الشائع حول موقف الرجل الجافي من (أم البنات): الزوجة التي لا تلد ذكوراً. موقف مترع بالجهل والأنانية وحبّ الذات على حساب الطرف الآخر، وتعامل مثقل بالسوء مع الزوجة، يظل يتنامى حتى ينتهي بزواج ثان.. وهو أمر مشروع ومفتوح ولا ينطوي في الحالات الإنسانية على أي قدر من الإجحاف. لكنه عندما يتحوّل إلى أداة للهجر.. إلى وسيلة لظلم الزوجة الأولى وحرمان ذرّيتها من عطف الأبوة وخيمتها الثابتة، فإنه يصير مداناً والقاص عندما يجعل المرأة المقهورة تلجأ إلى خطيب الجامع الذي يصلّي فيه زوجها، فإنه يعني ما يقول.. إن هنالك خطأ ما خارج دائرة الشريعة.. وما أكثر الأخطاء هناك.

في (ليل العوانس) رحلة في داخل امرأة بلغت الخامسة والثلاثين من عمرها دون أن تجد زوجاً.. إيغال غير متهتّك ولا مكشوف في منحنيات الكبت والشوق والرغبة المشروعة.. وثمة إشارة من بعيد إلى أن هناك خطأ ما، وحيثما شهدت الحياة الاجتماعية جوعى ومكبوتين حيثما كان هناك خطأ.. ولغة القصّة مسطّحة أكثر مما يجب وبناؤها الفنّي ينحاز باتجاه نوع من (الاعتراف).. من السيرة الذاتية.. لكنّ بُعُدها الالتزامي يبدو مقنعاً تماماً: مشروعية التعدّد ومسوّغاته.. والقناعة المرجوة لا تتشكل بقوّة المنطق وصرامة التجريد ولكن من خلال المعاناة.. عبر رحلة في منحنيات حالة إنسانية، مترعة بالجوع وبالرغبة المشروعة في الشبع. ولا تقف القصّة عند حدود الضغوط الجنسية الصرفة ولكنها تتجاوزها منذ البداية إلى الدائرة الأوسع حيث المرأة الوحيدة التي تقتلها العزلة، تريد أن تأوي إلى زوج يحميها ويشاركها المصير، أيّاً كان هذا الزوج.. إنّ (قفّه) -هنا- يعرف كيف ينتقل بقارئه من دائرة الضرورة الحسية إلى أفق الأشواق البشرية وهي تحلم بتلبية النداء.. ودائماً -في المنظور الإسلامي- ليس ثمة تجزيئ للحالة النفسية، فهنالك مع الدوافع الغريزية الصرفة، رغبات إنسانية أوسع أفقاً، تشتهي وتتمنى، ليس في دائرة الإشباع الغريزي وحده وإنما معه وبعده.. كل ما يلبّي أشواق الإنسان.

و(الوهم) ترسم نموذجاً نمطياً للشباب الضائع في بيئات القرن العشرين التي فقدت، بتجاوز الانتماء العقيدي، عمقها، فتسطّحت وامتدت في الطول والعرض، منبتّة الجذور عن وضعها البشري، مقطوعة الارتباط بأسباب السماء.. في حالة كهذه يصير التهافت على الملذّات الحسّية والتكاثر بالأشياء المطلب الأوّل والأخير، وتتدفقّ إلى الشوارع والحارات أفواج من الضائعين الذين فقدوا عمقهم الإنساني وهرعوا لإشباع نزواتهم مغمضي العيون.

والقصّة تنطوي على مفارقة مصنوعة تتكشف في اللحظة الأخيرة، لكنها على أية حال تعطي درْساً.. فهذا الشاب (المتميّع) الذي يلاحق فتاة لا تعرفه، وينتهز الفرصة للاختلاء بها وحيدة في البيت، متوهّماً أنها كانت تحبّه، وأن تلويحها له من السطح علامة الرضا، سرعان ما يتلقى صفعة قاسية ويتبيّن له معها أن الذي كان يلوّح له هو الفستان المنشور على السطح وليس صاحبته.. ترى كم من أمثال هذا الشاب (المغفّل) أقاموا قصوراً من الوهم حجبتهم أسوارها العالية عن رؤية الحياة على حقيقتها، فظلوا أسرى أوهامهم في عالم يبدو أنه غدا مكاناً ملائماً للطفيليات والديدان.

والعقدة القصصية في (فاتورة لا تسدّد) معروفة، وقد نسج حولها الكثير من القصص والرويات. إنها جريمة (الآخر) التي

تقود إلى السقوط. العائلة أوّلاً والمجتمع فيما بعد.. نموذج نمطي للابنة المستضعفة مع زوجة الأب المتفرّدة التي تستغل أسر زوجها وقلة حيلته في إذلال الابنة واستعبادها، ما دامت هذه تذكّر بزوجة أخرى كان الأب مرتبطاً بها في يوم ما. والقاص-إذا استخدمنا المفردات المصرية التي أغرم بها كما سنرى -» يزوّد العيار حبّتين» فيتجاوز ظلم زوجة الأب مداه، ويدفع الابنة المضطهدة، في لحظة يأس معتمة، إلى أن تغادر البيت هائمة على وجهها دون هدف.

والنهاية معروفة: السقوط.. والمجتمع الذي لا يرحم.. والسلطة التي تتعامل مع الظواهر والحالات من الخارج دون أن تكلّف نفسها عناء البحث عن الأسباب..

سنتجاوز- للحظات- قصّتيْ (امتحان) و(ضيف خفيف الدم) لأنهما تخرجان عن السياق.. عن الخيط الذي يشدّ القصص الأخرى.. وسنجد أنفسنا إزاء (الزفاف المر): قصّة امرأة متزوجّة من بيئة غير مسلمة في شرق آسيا تترك زوجها وأولادها وتهاجر إلى بلد عربي لكي تعمل خدّامة هناك لقاء أجر مغرٍ بعض الشيء.. يوماً بعد يوم يزداد إحساسها بالحرمان إزاء مطالبها كامرأة، ويزيد هذا الإحساس سعيراً ما تراه وتخمّنه من مفردات تدور ليل نهار بين ربّ البيت الذي تعمل فيه وبين زوجته.. ثم ما تلبث إحدى صديقاتها أن تغريها بالخطيئة مع عشيقها حيث سترجع إلى بلدها وتتركه لها!

الصـفـحـات الأخـيـرة من القـصّـة تنطوي على عـرض (ميلودرامي) ينتهي باكتشاف العشيق الخائف مختبئاً في خزانة غرفة النوم، قبل أن يمارس فعلته، لكي ينال جزاءه على أيدي الأقرباء والجيران.

القصة ترجع بنا ثانية إلى المسألة (الجنسية) والقاص يوغل في التجوال عبر منحنيات ودهاليز الجوع والحرمان في نفس امرأة لا يمنعها وازع عما يطفئ حرقتها.. وهو يتجاوز الحدود المعقولة، أحياناً، لتعميق ملامح الصورة، ولوضع القارئ قبالة حالة (الشبق) الذي ملك على الخادمة أقطارها.. ولكي يبرّر - بالتالي- اندفاعها صوب الخطيئة.. والقصة تنطوي على تصوير محكم للدافع الجنسي، باعتماد الصورة والحركة والكلمة والحدث وتيّار الوعي.. كما أنّها تتضمّن في الوقت نفسه إدانة أخلاقية أو إنسانية بعبارة أدقّ، للتباعد بين الزوج وزوجه بحثاً عن أسباب المعاش.. وتحذيراً لأصحاب الدور والقصور مما يجري وراء ظهورهم.. وثمة -أخيراً- إيمائة ذات دلالة بصدد ضياع جدار المقاومة لدى أبناء الأديان الأخرى إزاء كل صنوف الإغراء والخيانة والإغواء.

والقصة الأخيرة (راعوا خواطرهم) تتخذ هي الأخرى من البيت والحياة الأسرية فضاءً وتتمركز عند المسألة الجنسية في إطارها المشروع، ولكنه الإطار الذي حمّلته التقاليد الخاطئة

المزيد من الأوهام، فانحرفت به هنا وهناك، مضّحية بالمطالب الأساسية الملحّة للرجل والأنثى، في سبيل مفردات إجرائية أو احتفالية منحها التظاهر الاجتماعي الذي قد يصل حدّ النفاق حجماً أكبر، وجعلها -بمرور الوقت- قانوناً يمسك برقاب الناس.

(امتحان)، و(ضيف خفيف الدم) تشذّان عن السياق العام لقصص المجموعة فترصد أولاهما حالة إنسانية وتنقد الأخرى تقليداً اجتماعياً.

في (امتحان) لحظات إنسانية تنطوي على الصدق الفني وتتميز بمستواها العالي.. ترسم الشخوص جيداً وتتابع الحركات والإيماءات بالتركيز الذي تقتضيه المساحة الضيّقة للقصة القصيرة. وهي -على مستوى المضمون- تطرح للجدل مسألة محيّرة حقاً.. الطالب الذي تسحقه الظروف، هل يبيح المدرّس المراقب في القاعات الامتحانية لنفسه أن يسرّب إليه من المعلومات ما يعينه على اجتياز الامتحان ويوصله إلى حافة النجاح لكي يتخرّج ويعين أهله الذين ينتظرون؟! إنها -بشكل من الأشكال- دراما الحاسّة الأخلاقية التي تجد في لحظة الضعف فرصة لإثبات وجودها حيناً، وفي التمسّك الصارم بالتعاليم استجابة لندائها حيناً آخر. من ثم فإن القاصّ يلجأ فيها إلى الحوار بين الحين والحين. ويقيناً فإن غنى ما تنطوي عليه من «صراع» يؤهّلها لأن تكون مسرحية ذات فصل واحد يصير فيها الحوار المحرّك الأساس.

أما (ضيف خفيف الدم) فعلى العكس تماماً.. إنها قد تخرج حتى عن جلدها كقصّة قصيرة لكي تتحوّل إلى ريبورتاج ساخر.. صورة مرسومة بعناية لإحدى مناقصنا الاجتماعية حيث تفرض بعض العوائل الطفيلية، ثقيلة الدم، نفسها على الآخرين.. تضيّف نفسها في بيوت الآخرين دون استدعاء.. ولا نكتفي بهذا بل إنها تتعامل بقدر (مقرف) من اللا اكتراث تجاه مشاعرهم وأشيائهم على السواء.

ريبورتاج ساخر يذكّرنا بالأديب السوري (إبراهيم عاصي) في (سلّة الرمان) و(حدث في شارع الحرية) و(همسة في أذن حوّاء).. والذي يعرف بحسّه الفني المرهف كيف يلاحق تناقضات حياتنا الاجتماعية بالشروخ ويعرف أيضاً كيف يجعل من لغته الموغلة في السخرية، قديرة على التجسيد الكاريكاتيري للتناقض بين الخطوط والمساحات، إلى حدّ أن يجعل (الحالة) تضغط على أعصاب القارئ وتضعه في دائرة الاشمئزاز.

و(حيدر قفه) (لا يكتفي بالخط العريق للقصّة، ولكنه يضيف إليه خطّاً جانبياً، منتهزاً الفرصة لصبّ نقده على ظاهرة أخرى تحيق بحياتنا الراهنة وتشارك في إتلاف الجملة العصبية للمسلم المعاصر المنكود بالجهل والمزايدة حتى في الإجراءات الدينية الصرفة: «كانت الساعة قد قاربت على أذان العصر حيث بدأنا نسمع (خريشة) مكبّر الصوت من المسجد الوحيد في المنطقة

حيث إن الأذان أصبح موحّداً، ولذا يصرّ خادم المسجد على فتح المذياع قبل الوقت بربع ساعة على الأقلّ تحسّباً (لضياع كلمة من كلمات الأذان، فيفرض علينا سماع هذه الخربشة، حيث يذهب إلى مكان الوضوء فيطيل المكث هناك فينتهي الأذان وتوابع الأذان!! وتعود الخربشة لتفرض نفسها على أسماعنا قبل أن يعود الخادم لإسكات هذه النغمات» (ص١٦٨-١٦٩).

(٣)

لغة المجموعة تحاول أن تصل هدفها من أقصر طريق.. تجيء بالمقاس الذي تتطلّبه «الواقعية».. أحياناً تخترقها لمسات شعرية هنا وهناك فتخفّف من ثقلها وتمنحها شيئاً من الشفافية: «مسكين أخي، لا أدري ماذا حدث له؟! منذ شهر كان عرسه.. عندما خرج من عند عروسه صباح اليوم التالي كان وجهه أصفر مثل الليمونة.. لاحظته أمي.. رغم أنه كان يرسم ابتسامة باهتة على وجهه إلاّ أن الهمّ كان قد احتلّ وجهه تماماً. يبدو أن الهمّ عسكر في جسده طوال الليل وعند الصباح رفع راية الاحتلال على وجهه» (ص١١) (مرة واحدة شاهدت أخي يبكي بعد أن انزوى وحده في ركن قصيّ من البيت، كان ينظر من النافذة، يراقب شيئاً في الحديقة، قد تكون عيناه لا تراه، كان ساهماً واجماً، دمعتان تحدّرتا من عينيه، تسلّلتا برفق دون أن يحس بهما، رأيتهما عندما أصبحتا فوق خدّيه تماماً وهو لا يدري) (ص٣٣).

ومهما قيل عن الضرورات الفنية للواقعية، وبخاصة في القصة القصيرة حيث تصير اللغة صارمة كالأرقام، فإن ثمة هامشاً يظل ينتظر زخّات الشعر لكي يعين على تجاوز النقل الفوتوغرافي، على أن تصير القصة عرضاً نقدياً أو ريبورتاجاً.. وما دام هذا النوع الأدبي يتمركز عند اللحظة الإنسانية في الواقع، في النفس، في الحلم، في اللاوعي أو في الخيال، فإنه محتوم استدعاء الشعر لكي يعين اللغة على الأداء وتنفيذ مطالب الرصد الموغل لتفاصيل اللحظة وخفقاتها. (حيدر قفّه) يعرف كيف يعوّض القارئ بتقنيّات أخرى تمنح قصصه قيماً فنّية مضافة. إنه -مثلاً- يعتمد الجمل القصيرة المتلاحقة. ويكاد هذا التقطّع أن يكون الإيقاع الأساس في معظم قصص المجموعة، وهو يمنحها عذوبة ويعين على تقبل واقعيتها تلك: «تلكأت في الإجابة.. ترددت، يبدو أن العرق تصبّب من وجهها.. شاهدت محرمة ورقية قد طويت عدة طيّات في راحة يدها وهي تتسلّل من تحت خمارها تجفّف عرقها.. قالت: سامحني يا شيخ، أريدك على انفراد.. عين زوجتي تقدح شرراً.. أنفاسها تتلاحق.. صدرها يعلو ويهبط.. غار الدم من وجهها.. أشعر أن عاصفة هوجاء توشك أن تهبّ فتقتلع حسن الاستقبال،» (ص٤٠) وفي قصّة (ليل العوانس) نقرأ: «عندما سمعت كلمة تبور اجتاحني دوار.. أخذت أشعر أنني أغوص في بئر عميقة.. تبتلعني طين

لزجة.. غثيان يقلب أحشائي.. أكاد لا أتمالك أحشائي وهي تصعد بكل ما في معدتي.. تماسكت حتى لا أسقط أرضاً.. لم أعد أشعر بعقلي ولا برأسي.. الدنيا تدور بي.. لم أعد أذكر شيئاً» (ص٧٨). ونقرأ في (فاتوة لا تسدّد): «أنا في الشارع مجثوثة الجذور.. نبتة بلا جذور.. غصن بلا فرع.. تلعب به الرياح كيفما شاءت.. يستظل في ظلّه العابرون.. يلقون فضلاتهم أسفله ويمضون» (ص١١٦). وفي (امتحان) نقرأ: «في الركن القصيّ من القاعة.. جلس طالب نحيل.. التصق بالجدار المجاور.. يرسم رسومات.. يشخبط.. ينظر إلى السقف.. يرسل عينيه تراقبان المراقبين.. يميل بكرسيه إلى الخلف مرسلاً أذنيه إلى الوراء لعلهما تأتيانه بكلمة من همس الزميلين الأخيرين» (ص١٢٥). ونقرأ في القصة نفسها: «يضع رأسه بين راحتيه.. يقلب (ملزمة) الإجابة ورقة ورقة.. يتوقف عند إحدى الصفحات.. يصنع فيها شيئاً.. حرفاً.. نقطة.. كلمة.. أي شيء يعدّل اعوجاج ما كتب.. يعاود التأرجح بكرسيّه للخلف وللأمام.. التعليمات تقول: لا تزعجوا الطلاب بالاقتراب منهم ما لم يكنْ هناك محاولة للغش.. الطالب يتظاهر بالتفكير.. التعمّق في التفكير.. (يكاد المريب يقول خذوني)..» (ص١٣١).

مراراً يفعل القاص هذا (انظر أمثلة أخرى في الصفحات ١٢، ٤٤، ١١٨، ١٢٨... إلخ) ثم ما يلبث أن يقطع التوتّر هذا

بالعودة إلى اعتماد لغة السرد البطيئة الطويلة، الأمر الذي يجسّد أكثر فأكثر قيمة الجمل القصيرة وقدرتها، ليس فقط على ملاحقة نبض اللحظة، السريع، المتهدّج، وإنما أيضاً دفع القارئ إلى محاولة اللحاق لاستشراف القرار الذي ستؤول إليه الخطوات السريعة حتى تتقطع أنفاسه..

يذكّرني هذا (بحارة الزعفراني) لجمال الغيطاني.. هناك رواية بكاملها يقوم معمارها على الجملة القصيرة.. القصيرة جداً.. التي تكاد ترهق القارئ، حيث النهايات ها هنا أبعد بكثير.. وفي كل الأحوال فإن هذه التقنية الأكثر حداثة في عالم القصة والرواية، تعين الأديب، أو تمنحه بعبارة أدق، أداة أكثر قدرة على سبر التجربة ورصد دقائقها المتدفقة كالتيار.

والقاص يعتمد أيضاً الصور والتشبيهات والاستعارات ويبثّها في حنايا قصصه لتجسيد المعنى، وتحقيق مقاربة أكثر بين القارئ والخطاب حيناً.. ولمنح جمالية ما لقصصه حيناً آخر.

لنتابع معاً بعض هذه الصور والتشبيهات المرسومة بعناية:«يبدو أن الهمّ عسكر في جسده طوال الليل، وعند الصباح رفع راية الاحتلال على وجهه» (ص١١) «كنت ألاحظ لهيب نيران البركان المكتوم وهو يشع من عينيه» (ص١٥) «كانت شهيته للنصح وإبداء الآراء تثار لأدنى كلمة، فيندفع كالمدفع يوزّعها على الجميع» (ص٢١) «كلّنا نكرهها.. نجاملها بالابتسامات الجليدية

المعدَّة مسبقاً لمثل هذه المواقف.. لكن عندما تدير ظهرها تنطلق أعيننا في حملة غمز تشترك فيها الحواجب وزوايا الأفواه» (ص٢٨) «حتى ابتسامتها لنا واهنة ترسمها على شفتيها كأنها شقّ في لوح حديد» (ص٢٨) «يومها كان وجهه تعلوه قتامة مخيفة.. تقاسيم السنين على وجهه ازدادت عمقاً وذبحا» (ص٧٣) «ولما فتح الباب رأيت طرف فستانها الأحمر يتلصّص عليّ من شق الباب» (ص٩٤) «كانت كلماتها وهيئتها رغوة فرشتها في طريقي فانزلقتُ وصدّقتها» (ص١١٧) «يميل إلى الخلف بمقعده.. يصبح المقعد مستقراً على رجلين فقط وقد اشرأبّت الرجلان الأخريان للأمام» (ص١٣٠) «يضع قلمه بين أسنانه.. يمصّ القلم.. يتخيّله سيجارة.. يمص ويمص» (ص ١٣١) «المراقب الجالس بعيداً عنه افترشت عيناه مقعداً لها على طاولة التلميذ» (ص١٣٥) «أصبحت نظراته إسفنجة عطشى للمعلومات والهمسات» (ص١٤٠) «عندما دخل ضيفنا العزيز تعانقنا عناقاً معلّباً معدّاً مسبقاً لمثل هذه اللقاءات» (ص١٥٠) «ضغطت على زر أعصابي فثارت موجات الرضا وكوّنت مظلة من اللامبالاة نشرت أشرعتها على وجهي ابتسامة وحبورا وعدم اكتراث لكل ما حصل» (ص١٥٢) «هدوء كهدوء سطح البحر في جوفه العميق حيتان شرسة مفترسة تجول وتجول.. من يُسكت هذه الحيتان؟ من يخفّف من جوعها البركان؟ لا أحد.. والزوج بعيد!» (ص١٧٦)

«المارد الجبّار في جسدها بدأ ينكمش.. المسام المتفتحة بدأت تغلق مصاريعها العطشى» (ص١٨٧).

تخترق لغته الفصحى التي ينحتها بعناية، مفردات عامية يستدعيها من البيئة الشامية حيث يستقرّ به النوى.. حيناً.. ومن مصر موطن طفولته وصباه أحياناً.. وهو في الحالين يحاول أن يغذّي «واقعيته» بهذه المفردات ذات العبَق المحلّي والمذاق الخاص المنبعث عن أرض الواقع، ويمنح شخوصه مصداقية أكثر.

قد يؤخذ عليه إسرافه في اعتماد هذه المفردات، لكن المحاولة قد يكون لها ما يبرّرها على أية حال، رغم أنها في الوقت نفسه نوع من المجازفة قد تخطئ وقد تصيب. وهذه نماذج منها: «هم كوم وهو كوم» «أي عمل والسلام» «شغلها الشاغل (منكرة) أظافرها» «عندما حدثناها عن (الرجيم) قالت: كله ولا الشكولاته» «منذ ثلاثة أشهر وأمي (تزنّ) على أذن أبي» «مشتاق لأن يرى أحفاده قبل أن يموت لكن (منين يا حسرة)..» «أخذ ينفر في، صبرت، (يشخط، ينظر) صبرت» «يا كبدي عليها» «زوج عمتك قدّ أبوك» «وماله التعدّد؟» «قال طلعت لنا واحدة من المثقفات» «قَصّة الهدهد (تجنّن) عليك» «العند» «(برضه) الواحد منا يقدم المعروف» «السيشوار» و«الكنبايات» «المرطبان».

بل إن القارئ قد يجد مقاطع بأكملها تُنسج بالمفردات العامية، كالذي حدث -مثلاً- في قصة (وللموت أنماط أخرى)

(ص٢٧) و(ليل العوانس) (ص٧٠، ٧٤-٧٥، ٧٦-٧٧، ٧٩، ٨٨) فيما هو من قبيل التساهل الذي يتجاوز نسبته المعقولة.

وثمة (الأطناب) الذي يتردّد في أكثر من موضع والذي يتعمّد فيه القاص أن يبالغ في عرض الموقف بتفاصيله كافة، بل إنه قد يمضي خطوة أخرى، فيكرّر حيناً، ويشرح ويفسّر حيناً آخر فيما هو ليس من مهمته.. وهو والحالة هذه لا يترك هامشاً للقارئ في التحقّق بنوع من المشاركة عن طريق الكشف والتوقّع لدى تعامله مع الإيماءة الخاطفة، والإشارة غير المباشرة.. كما أنه يلحق بالبناء الفنّي للقصة أذى ملحوظاً وهو يخترق تشكّلها الذاتي من الداخل بشروحه وإيضاحاته. إننا نجد هذا مثلاً في الصفحتين (٣٤و٣٦) من قصة (وللموت أنماط أخرى) وفي الصفحات (٥٧و٦١-٦٢و٦٣) من قصة (وانهارت المرأة تبكي) وفي الصفحة (١٣٣) من قصة (امتحان) وفي الصفحتين (١٧٨و١٨٨) من قصّة (الزفاف المرّ).

والقاص يوّظف (الحوار) الذي يقطع السرد حيثما اقتضى الموقف ذلك، الأمر الذي يمنح القصّة واقعية أكثر، ويُبعد إلى الخلف الحضور المباشر للقاص. ويزيد الحوار قيمة فنّية مطابقته لمستوى الشخوص كالذي نلحظه مثلاً في قصة (وانهارت المرأة تبكي) وقصة (امتحان).

وهو يعرف كيف يرسم شخوصه بخبرة أديب متمرّس، وبالتركيز الذي تقتضيه القصة القصيرة، حيث يجمل في مساحة

محدّدة الخطوط واللمسات التي تضع القارئ قبالة شخوص «بعينهم» لا مطلق شخوص فيتجاوز بذلك نمطية شخوصه وتجريديّتهم التي تستهوي بعض المعنيين بهذا النوع الأدبي.

وتشخيص (قفّه) يتراوح بين الرسم الخارجي لشخوصه وبين استبطان وضعهم الإنساني بمفرداته المادية والمعنوية، الحسّية والنفسية على السواء وهو في الحالتين لا ينفّذ الصيغة بأسلوب كيفي وإنما يحقّق مبدأ (مطابقة الحال) إذا استخدمنا مصطلح البلاغيين القدامى، فيختار الزاوية المناسبة تماماً لرسم شخصيته من الخارج حيناً، كالذي نلحظه في قصة (وللموت أنماط أخرى) (الصفحات ٢٤-٢٩) وقصة (الوهم) (الصفحات ٩٦-٩٨)، ومن الداخل حيناً آخر كالذي نلحظه في قصة (امتحان) التي تُعدّ واحدة من أكثر قصص المجموعة إحكاماً فنّياً، وقد يكفي أن نلتقط منها المقطع التالي حيث تتكاثف فيها الحالات الباطنية أو النفسية المرسومة بعناية من بدئها حتى منتهاها: «المراقب الثاني يدور في القاعة بخطوات متثاقلة محتضناً صوره بين ذراعيه.. خطواته البطيئة المتثاقلة.. نظراته الغائبة اللا واعية.. ذهنه السارح دوماً.. عمل يؤدّيه بلا طعم.. لكن عينيه مركزة على بلاط القاعة في ذهابه وإيابه، كأنه موكَّل بعدّ بلاطات القاعة واحدة واحدة.. عدّها عشرات المرات.. بين كل مرة وأخرى يتنحنح، ينبّه تلميذاً أن يركز عينيه في ورقة الأسئلة» (ص١٢٦).

وفيما عدا «امتحان» و «الزفاف المرّ» ومقاطع من «فاتورة لا تسدّد» التي يُعتمد فيها ضمير السارد أو الراوي الغائب العالم بكل شيء، فإن القاص يميل إلى اعتماد ضمير المتحدث من الداخل، إذا صحّ التعبير، والذي يمنح القصة بالتالي تركيزاً أكثر وينقذها من الفضفاضية والترهّل، ويعطيها طعماً عذباً. إن هذا الضمير الذي يحدّد الحدث بمنظور البطل أو الشخص الذي يتحرك داخل نسيج التشكل الفني للقصة، ويصدّه عن البذر والإسراف في اللغة أو في المفردات المعرفية التي يدّعيها السارد والتي تخترق البنيان الفنّي بمساحات قد تكون هشّة أو خارجة عن سياق اللحظة ومطالبها أو متقاطعة معها.. هذا الضمير يقرّب القصّة القصيرة من منطوق المسرحية من حيث إن الأفق المعرفي فيها محدّد من الداخل بالشخوص الذين يتحاورون، حيث لا يملك الكاتب أن يقحم نفسه اللهم إلاّ في اللمسات الإيضاحية للمخرج أو الجمهور أو القارئ والتي تسبق بدء الحوار.

في الحالين يجد المرء نفسه قبالة قدر مقنع من التركيز والاقتصاد، وبالتالي إزاء فعل قصصي أو دراميّ مترع بالتوتر والتوقّع والصراع.

ويحار المرء في (فاتورة لا تسدّد) إزاء اعتماد القاص الضميرين معاً.. ولعلّه يتساءل: أتراها محاولة فنية (مع سبق الإصرار) أم أنها جاءت عفواً؟

ولا يملك سوى المؤلف نفسه: الإجابة على سؤال كهذا.. ومهما يكن من أمر فإن صيغة الضمير المتوحّد بنمط معيّن قد تكون أكثر ملاءمة للقصة القصيرة بسبب من ضيق مساحتها وعدم تقبّلها -بالتالي- للتغاير الفنيّ في مستوياته التعبيرية كافة.

إن (حيد قفّه) يضيف بمجموعته القصصية الثانية هذه لبنة أخرى إلى بنيان الواقعية الإسلامية التي تظل بحاجة إلى المزيد من الجهد الإبداعي والإضاءة النقديّة لكي تحظى بتميّزها المطلوب على سائر الواقعيات الأخرى.

«منصور لم يمت»(*)

حلقة من سلسلة أطفال الحجارة

عن (دار يمان للنشر والتوزيع) في عمان صدرت دفعة واحدة عشرة أعمال قصصية، تنضوي جميعاً -بإخراجها الأنيق- تحت (سلسلة أطفال الحجارة) ويحمل كل منها عنواناً مستقلاً وبالتسلسل التالي:

(١) منصور لم يمت. (٢) محمود عز العرب.
(٣) القدس لا تؤمن بالدموع. (٤) السياج.
(٥) الأصدقاء الثلاثة. (٦) الأرض الملتهبة.
(٧) ذبيح القدس. (٨) رحلة إلى جبل النار.
(٩) أبطال من جباليا. (١٠) البركان الإسلامي.

ومنذ الوهلة الأولى تقرّ عين المرء وهو يجد قبالته عشرة أعمال تغذّي أدب الطفل المسلم الذي لا يزال يعاني من الشحّة وقلّة الاهتمام، فتمنحه رصيداً ثميناً.

(*) للكاتب عبد الله الشيخ محمود الطنطاوي -كاتب سوري- ولد في أعزاز بسوريا عام ١٩٣٨م. له عدة مؤلفات نقدية وأدبية منها: في الدراسة الأدبية، ودراسة في أدب باكثير، ومن مجموعاته القصصية: أصوات (مشترك). وحكايات الأنسة إعراب (١٠ أجزاء) بالاشتراك.

تقرّ عينه وهو يرى الأديب المسلم يلاحق حدثاً ساخناً لم تبرد دماؤه بعد، فيعرف كيف يتعامل معه بهذا القدر من السخاء.

ثم هو يجد، فضلاً عن هذا وذاك، تعاملاً إسلامياً ملتزماً ينبض بالصدق الفني لأن الحدث الذي يشكّل حبكته من مفرداته، هو في نبضه وبنيته وتوجّهاته حدث إسلامي حتى أعمق نقطة في تكوينه.

هذا إلى أن السلسلة تنطوي على قيمتها التوثيقية، فإن ثورة الحجارة التي استمرت السنوات الطوال في مجابهة تحدّيات التآكل والفناء، محققة ذلك الكسب الكبير في منح «القضية» دماً جديداً، وفي تحفيز فاعليتها في قلب الأرض الفلسطينية، وتمكينها من المزيد من العطاء... هذه الثورة الفريدة من نوعها في تاريخ مقاومة هيمنة الطاغوت المغتصب، والتي اعتمدت الحجر أداة لضرب العدوّ.. لهي بأمسّ الحاجة إلى توثيق تفاصيلها المدهشة ومفرداتها التي تعزّ على التصديق، بقوّة الأداء الفني وتقنيّاته الجمالية شعراً أم قصة أم رواية أم مسرحية أم مقالاً.. ولسوف يكون هذا التوثيق أكثر صدقاً فنياً عندما يتعامل مع الحدث لحظة تشكله وخفقاته، أو قريباً منها.

يقوم تكوين السلسلة على جهد مزدوج: يقدم أديب أو اثنان الأفكار والمفردات المستمدّة من قاموس ثورة الحجارة، والتي تصلح لبناء القصّة، ويتولى الأخ الأديب الأستاذ عبد الله

الطنطاوي معالجتها وصياغتها وفق المطالب الفنية لهذا النوع الأدبي.

أما الأدباء الذين قدّموا الأفكار والمفردات فهم: محمد جمال عمرو، محمود الرجبي، نزيهة محمود، باسل الخطيب، سمير محمود، سليم عبد القادر، حسين حمدان العودات، رانية جعفر عبد الفتاح، رائدة أبو الربّ، ومحمد أحمد الكسجي.

ومن بين هذا الحشد المبارك ثلاث أديبات تعطي مساهمتهن في السلسلة مثلاً على حضور المرأة المسلمة في ساحات الأدب الإسلامي وبخاصة في ديار الشام والأردن وفلسطين.. ويأمل المرء أن يزداد هذا الحضور كثافة وعطاءً لكي يعكس أكثر فأكثر دور المرأة المسلمة في حركة الأدب الإسلامي المعاصر.

* * *

تدور أحداث القصة التي بين أيدينا في قرية (أم الفحم) القريبة من جنين، وهي -كما تصفها القصة- قرية فلسطينية بائسة نسيها الناس أو كادوا ينسونها بعد احتلال القوات الصهيونية الضفة الغربية وفرض سياسة التجهيل والإفقار على المدن والقرى المحتلة.. وقد يتجاوز الحدث موسّعاً فضاءه المكاني هذا باتجاه قرية مجاورة حيناً، والمسجد الأقصى في القدس حيناً آخر. وما دامت أم الفحم قد اختيرت بؤرة للفضاء الروائي، فإن

ما يعوزها هو المزيد من التحديد لملامح المكان وتفاصيله «الواقعية» قدر الإمكان، من أجل منح المصداقية للوقائع التي ستتشكل فيه أو قريباً منه. فنحن لا نكاد نعرف من هذه القرية سوى مدرستها وسجنها ومسجدها، وهي مواقع نمطية يمكن أن نجدها في كل قرية أو مدينة.

إن صفحة واحدة أو نصف صفحة، وربما لمسات متفرقة عبر مقاطع القصّة يمكن أن تقدم لنا خصوصيات هذه القرية: بيوتها وأزقتها وحاراتها ومنعطفاتها، وتجعلنا نستذوق طعومها وروائحها، فنتحقّق بمعايشة أعمق وأكثر اتساعاً لما يتشكل في نسيجها من أحداث.

شخوص القصة يعانون أيضاً من قدر ملحوظ من التجريد، فهم يمكن أن يكونوا في كل مكان: الأستاذ سالم الذي يتولى قيادة المقاومة في القرية، وساعده الأيمن «المعلم» الذي لم نعرف حتى اسمه، والأشبال الأربعة: ثائر وأحمد وجهاد ومنصور.. وفي الجانب الآخر هناك ضباط وجنود وحاخامات صهاينة.. وبين الطرفين اثنان من الخونة الوشاة المتعاملين مع العدوّ: رمزي وابن نفّوسة.

بعض الخطوط والملامح الجسدية والنفسية لهؤلاء جميعاً قد تجعلهم أكثر إقناعاً. فيما عدا ذلك فإن حبكة القصة وحوارها ولغتها البسيطة العذبة، تعوّضها الكثير عن فقدان شخوصها وفضائها المكاني ملامحها المتميزة.

ولن تكون هذه الصفحات محاولة لاستعادة الحدث، أو تلخيصه، فإن بمقدور القارئ أن يرجع إليه فيتعامل معه بشكل مباشر لا تضع يد النقد فاصلاً بينه وبينه.

وإنما هي ملاحظات موجزة عن الحلقة الأولى من هذه المحاولة التي تحمل قيمتها الفنية على أكثر من مستوى، والتي جاءت في خطابها الإبداعي، وكثافتها موازية تماماً للحدث الذي صنعته الظاهرة الفريدة، وبالتالي فإنه كفاء لمعادلها الموضوعي إذا صحّ التعبير.

إيقاع القصة يقوم على ما يمكن اعتباره تصادياً بين الأفعال وردودها فنحن منذ اللحظات الأولى في حالة صراع متواصل بين الفلسطيني المسلم صاحب الأرض، وبين الصهيوني المغتصب الدخيل.. وكلما هدأت نار الصراع عمد القصّاص إلى إشعالها كرة أخرى.. والقارئ لا ينتظر طويلاً لتلقّي الردّ، فالرد حاضر بين لحظة وأخرى.. والأستاذ والمعلم والأشبال يمضون حياتهم في كل دقائقها وتفاصيلها لضرب العدو أو الردّ على كيده بكيد مثله.. والمعركة ماضية بين الطرفين، مصعدة حيناً، منحسرة حيناً آخر، لكنها لا تكف عن الاشتعال لحظة واحدة.

إن هذا التصادي فضلاً عن كونه انعكاساً أميناً لحالة قائمة فعلاً، وتحققّه -بالتالي- بقدر كبير من الصدق الفني، فإنه ينطوي -كذلك- على قيمة فنية لا تقل أهمية إذا تذكرنا أن هذه

القصة، وكل القصص التسع التي ستليها، معنية بخطاب الأطفال الذين صنعوا الحدث بصيغة باهرة لم يشهد التاريخ مثيلاً.

يتمنى المرء أحياناً، ومن أجل تعميق الملامح «الإنسانية» للشخوص أن لو يرجع القصاص بشخوصه هؤلاء، إلى الوراء بين الحين والحين، لاستجاشة ذكرى أو الاندغام في واقعة ما نفسية أو اجتماعية.. أن يفجّر فيما بينهم وبين أنفسهم تيار الوعي أو سيّال التداعيات.. أن يمنح للمنولوج الداخلي، مع بعضهم على الأقل، مساحة أكثر اتساعاً لكي يعطي القارئ فرصة ما للابتعاد قليلاً عن اللهاث وراء «الاشتباكات» و «الملاحقات» المتواصلة، لمعاينة ما يجري هناك في نفوس الأطفال، أو الخصوم.. في ماضيهم «الخاص» القريب والبعيد.

إن الصراع، والفدائية التي تبلغ حدّ عشق الشهادة، تعكس ولا ريب حالة نفسية بالنسبة للفدائي نفسه، أو العدوّ أو -حتى- الواشي الحقير الذي يتعامل معه.. وإن المضيّ بالكاميرا في منحنيات هذه الحالة سيؤدي هدفاً مزدوجاً: التخفيف من ضغط الحدث، وتواصله منذ البدء حتى المنتهى، وكذلك منح الوقائع خلفيات أو بطانة إنسانية تنبض -بالضرورة- في وجدان الشخوص الذين يتصارعون ويستشهدون ويخونون.. وتخزّهم -أحياناً- لسعة الندم في اللحظات الأخيرة.

إن القاص يتألّق وهو يسوق سلسلة الأفعال وردودها إلى نهايتها المؤثرة بعفوية وصدق ودونما أي قدر من الافتعال،

فمذبحة المسجد الأقصى في الجمعة الدرامية يذهب ضحيتها العديد من الشهداء والجرحى، ومقاومة الأشبال بالحجارة والنار لقوى تفوقهم بكثير لا تصنع المعجزة، ولكنها تقدّم حالات بطولية نادرة، حيث يرجع الأشبال الأربعة إلى «أم الفحم» وهم «في حالة شديدة من الإعياء المشوب بسعادة لا توصف». وتتناقل وكالات الأنباء أخبار المذبحة ويعم الإضراب سائر المدن الفلسطينية، ويتحدث السائق أبو مصطفى الذي عاد بالأستاذ سالم والأشبال، بإعجاب عن دور منصور بالذات، الذي يغدو في ختام القصة بؤرة الحدث.. فيتحرك العميل رمزي، قبل أن يحاسبه اليهود على تقصيره، بإخبار ضابط المخابرات الإسرائيلية في جنين ويتنبه الأستاذ إلى خطورة الموقف، ولكن بعد فوات الأوان، فإن ما تحدّث به السائق عن منصور انتشر على أكثر من لسان، وأصبح منصور مكشوفاً قبالة سلطات الاحتلال. ومع ذلك تتمّ بنجاح محاولة تهريبه إلى دار زميله أحمد حيث ينتظره الأستاذ بصبر فارغ، وحيث يتخذ قراره فليس ثمة بديل آخر..

أرى أن يغادر منصور إلى قرية (مجدو).

قال منصور:

-ولكنني لا أعرف أحداً في (مجدو) كما لا أعرف الطريق في هذا الليل.

قال المعلم:

- أنا أعرف الطريق والقرية، وابنة عمي متزوّجة هناك.

وقال لأحمد:

- أرجو أن تأخذ والدتك إلى بيتنا فزوجتي على وشك الولادة وأطفالي صغار..».

وبدلاً من أن يمضيا إلى هدفهما، يغريهما الانتقام من «المخبر» ابن نفوسة ويقول المعلم:

هذا بيت ابن نفوسة وهو سبب البلاء

فيهمس منصور:

- نذبحه ونتابع طريقنا

ويقول المعلم:

- ساعدني على تسلّق الجدار

فيردّ منصور وهو يمسك بالسكين:

- دعني أنا سأذبحه.

ويقتحم الاثنان دار ابن نفوسة فيتوسل إليهما ألاّ يقتلاه، معلناً ندمه:

- هذه آخر مرة.. رمزي هو الذي كتب عن الأستاذ وعن منصور..

كان ابن نفوسة يبكي، والمعلم واقف فوق رأسه بسكّينه ويقول ابن نفوسة متوسلاً:

- أقسم بشرفي، إذا تركتني فسوف أدلّك على صيد ثمين

سأله المعلم وهو يرفسه:

- ما هو؟ قل بسرعة قبل أن آخذ روحك..».

ويكشف له ابن نفوسة عن موضع الرشاش وخمس قنابل دفاعية ويدلّه على بيت رمزي حيث يقيم عشرة جنود صهاينة جاؤوا لاعتقال الأستاذ منصور.. ويتم ترتيب محاولة للإجهاز عليهم بعد إذ «تعشّوا وسهروا وشربوا حتى سكروا وهم الآن نيام كالأموات».

ينفّذ الاقتحام بنجاح وتتم تصفية رمزي والجنود الإسرائيليين العشرة ويمضي المعلم ومنصور لمتابعة طريقهما إلى (مجدو) إلا أنّ كميناً كان لهما بالمرصاد.. ويجري تبادل إطلاق النار ويتم تدمير الكمين لكن بعد أن تكون بضع رصاصات قد انغرست في جسد منصور.

يعود به المعلم إلى (أم الفحم) شهيداً، ويخرج أهل القرية ليطوفوا به في الأزقة والشوارع ثم يواروا جثمانه التراب، وتتقدّم مفرزة إسرائيلية ويسأل أحدهم: أين منصور؟ فيجيبه أحد الأشبال: أنا منصور، ويرد الآخر، بل أنا منصور.. ثم ما تلبث

أصوات التحدّي أن تنفجر متزايدة هنا وهناك: أنا منصور.. أنا منصور.. أنا منصور.. ويقول الضابط الإسرائيلي: اللعنة، نقتل منصوراً واحداً فيولد ألف منصور.

وهو يغادر بسيّارته تتعالى هتافات (الله أكبر) تشق عنان السماء، ويتأمل الأستاذ النمور السود ومن حولهم أطفال القرية وشبابها، ثم يقول: صدّقوني.. منصور لم يمت!!

إنها نهاية عفوية صادقة لا تنجرف باتجاه التوتّر (الميلودرامي) كما أنها لحظة مؤثرة مشحونة بالرموز والدلالات.. إن (منصوراً) حاضر في أم الفحم، في مجدو، في جنين، في نابلس، في القدس، وفي كل مكان من قرى فلسطين وبيّاراتها ومدنها.. حيّ في إخوانه الأشبال.. في أحمد وثائر وجهاد، وغيرهم كثيرون.. كثيرون جداً.. أطفال فلسطين جميعاً سيكون كل منهم (منصوراً).. وسيضربون اليهود بالحجارة، والرصاص إذا اقتضى الأمر.. وسيستشهد أحمد وثائر وجهاد، لكن ما يلبث أن يحلّ محلّهم عشرات من إخوانهم، يتدفّقون قبالة العدو من كل مكان. (مؤمنين حتى أعمق نقطة في وجدانهم الغضّ أنه ليس ثمة مع بني إسرائيل، أعداء الله والإنسان، مغتصبي الأرض والمصير.. سوى أن نقول لهم: لا، وأن نعبّر عن رفضنا إياهم بكل أسلوب - بقذفهم بالحجارة حيناً وبالرصاص حيناً آخر، حتى يأذن الله بعودة الحق السليب إلى أهله وأصحابه).

النهاية مقنعة تماماً، وهي تحمل دلالتها على المستوى الفني الصرف في سياق سلسلة ستلد تسع قصص أخرى تتحدث إحداها عن (محمود عزّ العرب) وأخرى عن (القدس التي لا تؤمن بالدموع) وثالثة عن (الأصدقاء الثلاثة) ورابعة عن (الأرض الملتهبة) وخامسة عن (ذبيح القدس) وسادسة عن (رحلة إلى جبل النار) وسابعة عن (أبطال من جباليا) وثامنة عن (البركان الإسلامي)..

وفي كل الأحوال فإن (منصوراً) لم يمت، ولسوف ينهض مرة ومرتين وثلاثاً لكي يرشق بني إسرائيل بالحجارة والرصاص.

الرواية الغربية والبحث عن الإله المجهول

(١)

بغض النظر عن القيمة الفنيّة لروايتيْ الأديب الأمريكي جون شتاينبك (البحث عن إله مجهول) [١]، والأديب الألماني هيرمان هيسّة (سد هارتا) [٢]، حيث تعتبر الأولى واحدة من أعمال شتاينبك الاعتيادية وتكاد الثانية أن تكون من أكثر أعمال هيسه، بعد (لعبة الكرات الزجاجية)، إتقاناً فنيّاً.

بغض النظر عن الجانب الفني فإن الصفحات التالية ستتمركز عند المضمون وبعبارة أدقّ عند جانب من المضمون ينطوي على رؤية تكاد تكون واحدة للمعبود، وهي رؤية ترجع بالإنسان مسافات زمنية متطاولة باتجاه الوثنية الطبيعية (الحلولية) مرة أخرى، بعد إذ حرّرته الأديان السماوية من ثقلتها وظلمتها وتسطّحها وتفاهتها وتزييفها، ورفعته إلى أفق التوحيد وعمقه وصدقه وعقلانيته وألقه!

---

(١) ترجمة عمر دياوي ، الطبعة الثانية، مؤسسة المعارف ، بيروت - ١٩٨٣ .

(٢) ترجمة -سمير علي، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨١م.

الروائيان ابنا بيئة غربية قطعت جلّ علائقها بالنصرانية المحرّفة وفاءت إلى العلمانية أو الإلحاد.. ولكن وبمرور الوقت أدرك الأبناء والأحفاد حقيقة أن المرء فرداً وجماعة - يصعب عليه، بل يستحيل، أن يظل بدون إله، أو عقيدة عن الإيمان به. ولقد كانت النخبة أو الطليعة المثقفة الواعية ذات الإحساس المرهف في التعامل مع الحياة والوجود، أكثر إدراكاً لهذه الحاجة الملحّة ولضرورة أن يرجع الإنسان الضائع إلى الله.

ولكن كيف؟ ذلك هو السؤال.. فإن الاهتداء إلى الدين الحقّ لن يكون سعياً وضعياً، أو جهداً بشرياً ارتجالياً.. وبدون إشارة تجيء من فوق.. وحي أمين يحمل رسالة السماء إلى العالم، فإن أشد الناس ذكاءً وفاعلية وإدراكاً لن يقدر على بلوغ الهدف مهما بذل من جهد واستنفر من طاقات، ولن تكون النتيجة إلاّ نوعاً من الوهم، من الاعتقاد الزائف بأنهم وضعوا أيديهم على ما يريدون وأن هدفهم المرتجى قد تكشّف إزاء وعيهم وقناعاتهم بكل الصدق المطلوب.

هذه المعضلة.. معضلة البحث عن الإله المجهول، أو الضائع، والعودة إليه، أو إعادة اكتشافه! عولجت في الغرب على أكثر من مستوى يتراوح بين الفلسفة والفن، ويتأرجح بين الأكاديمية والإبداع. ولقد سبق وأن تابعنا جانباً من هذه المحاولات في كتاب (تهافت العلمانية) الذي صدر في منتصف السبعينيات.

أمـا هذه الصـفـحـات فـسـتـتصـرف إلى مـتـابعـة نموذجين إبداعيين لاثنين من أشهر الروائيين المعاصرين، سعياً إلى التعبير كل من زاوية رؤيته المستقلّة، وبصيغة الخطاب الإبداعي، عن المعضلة، وتصوّراً كما لو أنّ البطل قدر في نهاية الأمر على تحقيق بغيته وعثر على الإله المجهول الذي جهد في البحث عنه.. ولكن أيّ إله هذا؟!

(٢)

في (البحث عن إله المجهول)، والعنوان يحمل جوهر العقدة الروائية، يغادر البطل (جوزيف واين) أرض آبائه وأجداده باتجاه الغرب الأمريكي - ولهذا دلالته أو معادله الموضوعي إذا استخدمنا المصطلح النقدي - بحثاً عن الأرض الصالحة للإنتاج والاستقرار. وفي مكان ما هناك يجد البطل بغيته فيلقي عصا الترحال وينشئ مزرعة، لكي ما يلبث إخوته، بعد وفاة أبيهم، أن يلحقوا به: توماس الانعزالي الذي يجد عزاءه في صحبة الحيوان، بيرتون، المتديّن الكئيب، وبنجامين الحسّي المنحلّ.

ومنذ البدايات الأولى يضع شتاينبك لمساته التي ما تلبث خطوطها أن تزداد عمقاً ووضوحاً لكي تؤكد الحالة التي يحلّ فيها الإنسان في الطبيعة وتصير هذه، أو بعض رموزها، معبوداً: «وأحسّ في نفسه عطفاً على العشب والأزهار وحبّاً لهما، كما أحس بأن الأشجار أطفال أعزّاء على قلبه، أطفاله هو، فلذات

كبده التي غذّاها من دمه، وأن الأرض ولده الأكبر، يحبّه، يعشقه، يقدّسه، يعبده، فهو هو.. الأرض.. جوزيف، فلماذا لا يعبد نفسه؟» (١)

فإذا استثنينا مفردتيّ (التقديس) و(العبادة) اللتين تحملان دلالتهما الوثنية الواضحة، كما سيتأكد فيما بعد، فإننا سنجد أنفسنا إزاء وضع أو خبرة قد تكون اعتيادية: حبّ الأرض والاعتزاز بها، والتواصل معها باعتبارها مصدر العطاء. إننا نقرأ في مكان آخر، عرضاً مؤثراً لهذا التقابل المألوف، المتوازن، بين الإنسان والأرض: «انقضى أسبوعان من الزمن وهو وحيد في هذه الأرض يقطعها كل يوم من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب، يتحدث مع البلّوطات فيها ويداعب الشجيرات على حافة مسيل الماء. إنه يدغدغ الأزهار البرية الكبيرة، ويخاصر جذوع السنديان. يتحدث إلى كل صخرة، ويهمس في أذن كل قاع من الأرض المنبسطة. وهو يناجي غابة الصنوبر ويطارح التلّة الصغيرة الغرام. كان يشتهي الأرض فيكملّها، ويخاطب الرمل بأرقّ لغة وأعذب لسان، مع أنه لا يحسن الحديث مع الناس» (٢).

لكن الأمر لا يقف عند هذا الحدّ.. عند التواجد مع الأرض والاندماج في جمال الطبيعة، والتعاطف مع الموجودات؛ وهي

---

(١) البحث عن إله مجهول ص ١٤.

(٢) نفسه ص ١٧.

الحالة المتوازنة، المطلوبة، التي تعمّق معطيات الإنسان الحسّية والوجدانية وتزيدها غنى وعطاء، والتي - وهذا هو الأكثر أهمية- تمنح الإيمان بخالق الأرض والطبيعة والجمال، زاداً يعينه على المزيد من التألّق والخفقان!

والأرض، في الأساس، مسخّرة للإنسان، وكل ما يخفق فيها ويختبئ في طيّاتها، أو يطلّ برأسه في جنباتها، إنما هو دعوة للإنسان.. دعوة مزدوجة أو نداء ثنائي يغذّي وجدانه حيناً، ويهبه الوسائل والتيسيرات التي يديم بها حياته ويرقّيها حيناً آخر، وهكذا فإن التعاطف مع الأرض، بل التواجد الذي يبلغ حدّ الذوبان والإعجاب، إنما هو أمرٌ طبيعي بين طرفين أحدهما يأخذ والآخر يعطي، ولكن يبقى الآخذ هو السيّد المطاع ويبقى المعطي خادماً مطيعاً، لا معبوداً يُخشى منه ويتقرّب إليه، وقبل هذا وذاك، وبعد هذا وذاك، يبقى الآخذ والمعطي خلقاً من خلق الله، وتبقى علاقة الأخذ والعطاء هذه دعوة مفتوحة للتوجه بالشكر والامتنان للمعبود الخالق المتفرّد جلّ في علاه.

في المنظور الإسلامي ترتسم خطوط توازن عجيب في الحوار بين الإنسان والأرض شأنها شأن ما يفعله هذا الدين في سائر مناحي الممارسة البشرية في العالم. إنه يفتح الباب على مصراعيه لكي يأخذ الإنسان من الأرض ما هو بأمس الحاجة إليه جمالاً ومعاشاً.. عطاءً وجدانياً، وغذاء لضرورات الحياة

والوجود.. لكنه بتصميمه المعجز للعلاقة بين الطرفين، علاقة السيّد المريد بالخادم المسخّر لمطالبه ابتداء، لا يسمح بالتسيّب والانفلات والذهاب بعيداً، أو الارتداد بعبارة أدقّ، صوب الوثنية التي تقدّس الطبيعة وتعبد الأرض وتتقرّب لرموزها، وتتنازل عن المرتبة العليا التي منحها الدين الحقّ للإنسان.. وتنسى الله.

تصميم معجز لأنه يشبع كل حاجات الإنسان الوجدانية والحسّية والحيوية، يشبعها إلى مداها، ولكنه يمنحها في الوقت نفسه الضوابط والصمامات التي تحميها من التسيّب والارتداد صوب تعبّد للأدنى لا يليق بالإنسان.

في الصيغ الوضعية والدينية المحرّفة يختلّ التوازن، وتضطرب العلاقة وتتصادى الأفعال الخاطئة وردودها لكي تدفع الإنسان إلى القطيعة والعزلة والجفاء حيناً، وإلى الاندماج والذوبان والفناء الذي يضيع معه الإنسان وينزل عن موقعه المتميز، المتفرد، العالي، حيناً آخر.

في رواية شتاينبك لا يقف الأمر عند تلك الحوارية المؤثرة بين البطل والأرض، فيما مرّ بنا قبل لحظات، لكنه يمضي قدماً باتجاه «الضلال» الذي تنعكس فيه الوضعية البشرية وتغدو هذه الشجرة أو تلك، وهذه الصخرة أو تلك، وثناً يُعبد، ويصير الإنسان عبداً للحجارة والظواهر والأشياء بعد إذ كان سيّداً.

وليس بعد الحقّ إلاّ الضلال، ولا بعد كرامة العبودية لله إلاّ التمسّح بالأشجار والحجارة والأشياء، وتجاوز النظر إلى السماء صوب التحديق بالأرض التي تصير حينذاك آلهة تحيي وتميت! ونستمع إلى جوانيتو ذي الأصل الإسباني، الذي يعمل مع البطل في المرزعة يقول له:

«- لقد علمتني (يقصد أمه الهندية) أن الأرض هي أمنا جميعاً، تهب الحياة لكل ما عليها وتعيدها إلى صدرها عند وفاة صاحبها. وعندما ألاحظ ذلك يا سنيور أصدّق قول أمّي فأعتقد بصحّته. وعندئذ أقرّر أنني لست من قشتالة وإنما هندي.

- ولكنني لست هندياً يا جوانيتو، ويبدو لي أنني أعتقد بصحة ما علمتك أمك» [١].

ويلمس المرء ها هنا رفضاً للنصرانية «أشياء لا تسرّ الأب أنجيلو» كما قال جوانيتو لصاحبه[٢]. إنه -في نهاية الأمر- تراجع باتجاه الوثنيات العتيقة والهندية الحمراء أو غيرها، فراراً من ضغوط دين لم يعد بقادر على إعادة المؤمنين إلى أحضان العالم. ولسوف نؤشّر على هذه المعضلة في مقطع آخر. والمهم هو أن القارئ كلما أوغل في متابعة (البحث عن إله مجهول) أخذ يتكشف له شيئاً فشيئاً البؤرة التي تستقطب الحبكة الروائية،

---

(١) نفسه ص٣١ .

(٢) نفسه ص ٣١.

الإيمان الوثني الذي يستعيض به صاحبه عن الدين المرفوض.. هذا الإيمان الذي يعبّر عن نفسه حيناً بعشق جارف لنماء الحياة والتكاثر، حدّ الحلول والاتحاد والتلاشي بين الإنسان والوجود، يتجاوز بداهات العقل لكي ينحدر صوب نوع من الحسّية التي يصبح فيها الإنسان والحيوان والنبات والأشياء.. سواء: «لم تكن في المزرعة عائلات ولا عجول ولا أمهار، كان كل ذلك أبناءً وبناتٍ لجوزيف.. إن كل شيء حوله يموج بالخصب: الأرض والأبقار والناس، وشهوته الخاصة تتوزع على الجميع فتلقّحه.. كانت تقتله الرغبة في النماء، في التكاثر، يودّ لو ينمو كل شيء حوله بقوة.. وكانت عيناه الزرقاوان يشع منهما بريق شهوته العارمة، بريق إيمانه الجديد وعقيدته الراسخة.. وعندما كانت تسير باتجاهه كلبة منتفخة البطن تحمل سبعة جراء أو ثمانية، أو بقرة في أحشائها عجل، فإن جوزيف يشعر تجاهها بشيء من القداسة والإجلال، بل أكثر من ذلك، يكاد يعبدها ويطلب بركتها.. ولا عجب فلكل امرئ دين ما، وهذا دين جوزيف. وإذا كان الناس يحملون معتقداتهم الدينية في رؤوسهم فهو يشعر بدينه في صلبه وعضلات فخذيه، وليس الرأس أجلّ قدراً ولا أرفع قيمة. كان هذا لبن الرضاع في أفواه أفراد هذه العشيرة منذ مليون عام، يورثه السلف للخلف، ويمتزج الجميع بالأرض فتتفاعل مع خصبها نفوسهم وتتحد أرواحهم»[1].

---

(١) نفسه ص ٣٩ وانظر الصفحات ٨٩، ٢٠٣، ٢١٣.

هذا الإيمان الوثني الذي تضيق به المساحة حيناً آخر لكي ما يلبث أن يتمركز عند ظاهرة طبيعية أو شيء من الأشياء.. عند شجرة بلّوط أو صخرة قائمة سوداء فيتخذ منها إلها: «في منتصف تلك الساحة كانت تنتصب صخرة شمّاء في حجم بيت كبير، وتبدو في منظرها هي الغموض والرهبة. وبدا أن يداً ماهرة قد أكسبتها ذلك الشكل، مع أنه لم يكن لها شكل معين تحتفظ به ذاكرة من شاهدها.. وكان يغطّيها الطحلب كثيفاً شديد الاخضرار. كانت الصخرة كأنها مذبح قديم انصهر فتكوّر على نفسه. وفي جانب منها ظهرت مغارة صغيرة سوداء تحرس بابها خمس شجيرات من السرّيس على ضفتيّ جدول يخرج من هناك ويسيل في عرض الساحة العارية رقراقاً ينساب بهدوء الهيكل المقدس، ثم يختفي أثره بين الشجيرات الملتفّة في الطرف الأقصى من الساحة.. وقال جوزيف مخاطباً أخاه: لا تخف إن في المكان قوة وطيبة وجمالاً. هنالك ما يشبه الغذاء الروحي يا توماس، يجوز أن ننساه الآن، ولكننا سنعود إليه عند الحاجة يوماً ما لنتزوّد منه»[١].

ومنذ اكتشاف هذا المكان أصبحت الصخرة، المعتمة، الغامضة، وما يحيط بها من رموز طبيعية معبداً يأوي إليه

---

(١) نفسه ص ٥١, ٥٣.

جوزيف ليتزوّد منه، ليطرد الخوف والأسى والحيرة«أما إذا كان لك حاجة بسبب فقدان شيء عزيز فإن ذلك المكان هو الذي يجب أن أقصده» (١).

ويتكشّف هذا التوجه الوثني، أكثر، في زيارة أخرى للمكان:«كان الهدوء شاملاً اللهم إلاّ خرير جدول بعيد.. وظل جوزيف يسير إلاّ أن سحابة من الخوف بدأت تلفّ نفسه.. وما لبث أن استولى عليه شعور بالرهبة. كان المكان رهيباً، ولكن فيه قداسة تبعد الخوف الذليل، وتجعل الرهبة إكباراً وتقديراً. ولاحت له الصخرة العاتية في منتصف الساحة.. ولما أن قاربها شعر بما يشعر به صبيّ يسير متجهاً إلى المذبح بين مقاعد كنيسة مقفرة وقد ثبّت عينيه على صور القدّيسين.. ونظر جوزيف إلى الصخرة علّه يستمد القوة والمعرفة، وغادر المكان وهو يشعر بابتهاج عظيم،أما تحقّق له أن روحه من روح الأرض ؟»(٢)

ما الذي يجعل موقف جوزيف هذا قبالة الصخرة لا يختلف بشيء عن موقف العرب الجاهليين، أو أتباع أية ديانة وثنية في العالم وهم يلتمسون من الوثن أو الصنم «القوّة والمعرفة»؛ ولطالما حدثنا الطبري وابن الكلبي وغيرهما عن الأحجار.. عن الأنصاب والأزلام التي كانت تقرّر مصائر الغادين والرائحين.. إن ما شهدته

---

(١) نفسه ص ٦٥.

(٢) نفسه ص ١٠٨ ، ١١٠، ١١١.

جزيرة العرب يومها، يشهده الغرب الأمريكي، بل تشهده كل بقعة في العالم يختار فيها الإنسان، جهلاً أو عجزاً، أن يشيّئ المعبود لأنه لم يجد الديانة الملائمة لوضعه وأشواقه التي ترفعه إلى فوق وتضعه في مكانه الحق المناسب له كإنسان.

(٣)

تمركزت وثنية البطل عند ظاهرتين: البلّوطة القائمة في مزرعته قريباً من البيت، وتلك الصخرة السوداء التي ازداد تعلّقه بها بعد تيبّس البلوطة وموتها: «تحركت أغصان البلوطة الجبارة كأنها تستشعر نسمات الحياة.. بينما كان يشعّ من عيني جوزيف بريق الغبطة والسرور، لأن روح والده قد حلّت في تلك الشجرة فأكسبتها فتوة ونشاطاً.. ورفع يده محيياً البلوطة وقال: يسرّني أن قدمت لزيارتي يا سيّدي الوالد. وهزّ رأسه وضحك من نفسه خجلاً من هذه الأفكار وعجباً من شعور عارم غمره بالقرابة والألفة بينه وبين البلوطة»[١]، لكنه ما لبث أن أكد لجوانيتو، صديقه، أن أباه قد حلّ في الشجرة، وأنه البلوطة نفسها[٢].

وبمرور الوقت أخذ جوزيف يتمسّح بالشجرة، ويناجيها في الأزمات، ويعلّق الطيور المذبوحة قرابين عند فروعها[٣]، ويطعمها لحماً [٤]. كان يعتقد أنها كالأب تحرس الشجرات الصغار

---

(١) نفسه ص ٣٠.
(٢) نفسه ص ٣١.
(٣) نفسه ص ١١٨.
(٤) نفسه ص ١٣٧.

وتحرس المزرعة. ويوماً لاحظه الأب أنجيلو، قسّيس مدينة (السيدة) المجاورة، يسكب شيئاً من الخمر عند جذورها، فأدرك ما يعنيه ذلك، وقال جوزيف: «ليس هذا حسناً يا بنيّ.. إن المسيح أقدر على تخليص روحك من قوى الطبيعة..» ثم تابع كلامه مشيراً إلى جذور تقاليد وثنية كهذه: «بمثل هذه الطريقة ظل الشيطان يحكم هذه البلاد طيلة آلاف السنين»(١).

كان يضع أسراره بين يديها.. يتسلّل إليها في أعماق الليل كي يهمس عندها بما يدور في نفسه: «سيلد لي طفل يا سيّدتي، وأعدك بأن أضعه بين يديك حين يولد. وشعر جوزيف كأن جذع البلوطة يمد أصابعه ليتلقف الطفل بحنان». البلوطة إذن ستتولى تعميد طفله.. وهي نفسها ستحميه وأهله جميعاً من كل خطر أو خوف: «هنالك عاصفة على وشك الهبوب، أنا أدري أنه لا يمكنني النجاة منها، ولكنك يا سيدي تعرف كيف تحمينا جميعاً» (٢).

وهو يذكر جيداً كيف أن تعبّده الوثني هذا بدأ هيّناً لكنه ما لبث أن اشتدّ قوة حتى كاد يملك عليه عقله فأصبح يشعر بالارتياح والسلوان كُلّما مارسه.. ويحّذره أخوه المسيحي بيرتون: «... ربما تعتقد أن سرّك مكتوم. كلا! لقد راقبتك ورأيت الوثنية تنمو في نفسك فجئت لأحذرك من عاقبتها.. لقد لاحظتك وأنت

---

(١) نفسه ص ١٣٠.
(٢) نفسه ص ١٣٧.

تتسلّ إلى شجرتك يا جوزيف.. لقد تخلّيت عن الرب وسيعاقبك على ذلك.. تعال وصلّ معي وسيعفو المسيح عن معصيتك ويعيدك إلى حظيرته آمناً ولتقطع هذه الشجرة». ويكون جواب جوزيف مزيداً من التشبّث بالمعبود: «أنقذ نفسك أولاً يا بيرتون، فأنت شديد التزمّت وأرجو ألاّ تتدخل في أمور غيرك»[١].

وتلحظ زوجته تعلّقه هذا بالبلّوطة فتسأله: «قل لي لماذا تحب الشجرة إلى هذا الحدّ؟ هل تذكر كيف أجلستني في مجمع أفراعها حين زرت المزرعة لأوّل مرة؟» فيجيبها: «لأنها شجرة ضخمة وجميلة، أحبها لأنها شجرة كاملة حقاً كما أظن». ولا تقتنع إليزابيث، لقد لاحظت ما هو أكثر من هذا، لقد سمعته ليلة يتحدث إليها كما لو كانت شخصاً عادياً، سمعته يخاطبها قائلاً: «سيّدي»[٢]، لكن جوزيف ما لبث أن منحها قناعاته، وفتح الطريق أمامها لكي تنفذ إلى أعماق شخصيته «وعرف أنها فهمته»[٣].

ومن أجل أن يبارك طفله ويحميه أراد أن يضعه في مجمع أفراع البلّوطة وتوسّل إليه أخوه بيرتون ألاّ يفعل، لكن جوزيف أجابه بأنه لا يرى خطيئة فيما يفعل. فاغرورقت عينا بيرتون

---

(١) نفسه ص ١٣٧ - ١٣٨.

(٢) نفسه ص ١٤٦.

(٣) نفسه ص ١٤٧.

بالدموع وقال: «إنك تسمح للشرّ أن يقدم فأنت تفتح له الباب بعملك هذا، ولن يمرّ ما تفعل دون عقاب» ويضحك جوزيف قائلاً: «إذن دعني أواجه هذا العقاب» .. ويلتفت بيرتون إلى اليزابيث: «اسمعي، إن أخي جوزيف ينكر السيّد المسيح، ويتعبّد على طريقة الوثنيين، فهو يفسد روحه ويسمح بذلك للشر أن يصيبنا». فما معنى تعليق الضحايا على الشجرة، وسفح الدم على عروقها وتقديم كل ما طاب إليها؟ «هل تعتقد أن هذا شيئاً تافهاً؟ لقد رأيتك تتسلّ من البيت ليلاً وسمعتك تحدّث هذه البلّوطة فهل كان ذلك شيئاً تافهاً يا جوزيف؟» فيجيبه هذا: «نعم شيء بسيط لا ضير فيه» فيقول بيرتون غاضباً: «لقد حاولت أن أساعدك، فهل لا زلت مصراً على عدم القسم بألاّ تفعل؟» يجيب جوزيف: « نعم، فلن أقسم على شيء يضيّق حدود حرّيتي لن أفعل» فيعلن أخوه: « إذن أنبذك ولا أبقى ها هنا .. لن أنغمس في شرّ تصرّ على التردّي فيه» (١). ويغادر بيرتون المزرعة ميمماً وأسرته صوب ساحل المحيط.

وتجيء موجة الجفاف التي تضرب المنطقة لكي تيبّس أعراق البلّوطة، فتذوى وتموت.. « وربّت جوزيف على جذعها فإذا به يقول فجأة: أوّاه، هذه الشجرة ميّتة. لا حياة في شجرتي

---

(١) نفسه ص ١٥٦ - ١٥٨ .

الحبيبة. ودوّخه شعوره بالخسارة العظيمة فترنح جسمه، وانتابه الذعر مما يجد، تماماً كما انتابه مثله حين أحسّ بفقدان والده.. وأحاطت به الجبال بنظراتها القاسية، لا ودّ فيها ولا حنان، وتزحزحت الأرض من تحت أقدامه، وبدا له كل شيء عدوّاً لدوداً وهو يقف وحيداً أعزل صامتاً ميّت النفس.. وفكّر.. والآن ما العمل؟ إلى أين» [١].

(٤)

وسرعان ما تذكر وثنه الآخر.. إلهه الثاني: إذا كانت البلوطة قد ماتت فثمة الصخرة السوداء«وقال في نفسه: أنا في حاجة إلى الراحة والهدوء إلى الروح التي تغمر ذلك المكان، سأذهب حالاً إلى غابة الصنوبر وأفكر في الأمر قريباً من الصخرة والينبوع» [٢].

وزوجته اليزابيث، اعتقدت هي الأخرى أن الصخرة تمنحها شيئاً هي بأمسّ الحاجة إليه، وها هي ذي تخاطب جوزيف:«لقد أحببت الصخرة أكثر من حبّي لك وللطفل وحتى لنفسي، وأعجز الآن عن مقدار حبّي لها، وتراءى لي أنني دخلت في جوف الصخرة، وكان النهر ينبع مني أنا، فقد كنت الصخرة ذاتها، وكانت الصخرة، لا أدري كيف أقولها، كانت أعزّ شيء في الوجود على قلبي» [٣].

---

(١) نفسه ص ١٦٣ - ١٦٤.

(٢) نفسه ص ١٦٦.

(٣) نفسه ص ١٧٠ - ١٧١.

وما يلبث المعبود أن يقتل اليزابيث التي سيطر عليها إحساس قاس بالخوف من الصخرة.. نوع من الحلم التسلّطي الذي سعت إلى الفكاك من أسره عن طريق ارتقاء الصخرة وإذلالها، فتزلق قدمها وتسقط على الأرض مستقرة عليها بلا حراك..«وأخيراً نهض جوزيف، فربّت على الصخرة وقال: الآن أنتما اثنان هنا، وسأعرف أين يجب أن أزور. ويعني بذلك أن روح والده وزوجته قد انتقلتا إلى الصخرة،فعليه أن يزورها ينشد السلوان أو يشاركها مقرّهما الأخير» (١). وتضرب المكان موجة من الجفاف القاسي التي تحصد الزرع والضرع ويلحّ ثوماس على أخيه بالرحيل غرباً بحثاً عن مكان آخر خارج دائرة الجفاف، قبل أن يخسرا كل شيء.. يرفض جوزيف أوّل الأمر عرض أخيه، لكنه ما يلبث أن يجد نفسه مضطراً للاستجابة.. ويرحلا سوية لاكتشاف المكان الجديد، ويجدانه بعد عناء، لكن جوزيف سرعان ما يقرّر العودة إلى أرضه المحترقة رغم كل شيء: «لا أستطيع مبارحة المزرعة يا ثوماس، فهي أرضي: وكان قد تأكد لديه أنه هو نفسه الأرض (٢)، «ورنا ببصره إلى الغابة وقال: الآن صرت وإياك واحداً، لقد اتحدنا، فلنعمل سوية وهبّت الريح من التلال وارتفعت عاصفة من الغبار في فناء الدار، وكان ذلك تكريساً مقدّساً للاتحاد كما فهم جوزيف» (٣).

---

(١) نفسه ص ١٧٨.

(٢) نفسه ص ٢٠٦.

(٣) نفسه ص ٢١٣.

وبينما رحل ثوماس غرباً بأفراد العائلة كافة، كان جوزيف يمّم وجهه صوب الصخرة لكي يؤدي مراسم الزيارة منفرداً «دخل الحلقة المكشوفة بين أشجار الصنوبر عاري الرأس، احتراماً منه، وواجه الصخرة فارتعش جسده، إلاّ أنه تقدم نحوها ولكن بخشوع.. وأحس حينئذ أنه قد اتحدّ بالصخرة وطحلبها.. وقال: هنا تظل الأرض أمينة من الموت، فهذه الصخرة مركز الحلقة، والماء ينبع من تحتها وهي التي ستحتفظ ببذرة الحياة للأرض حتى يحلّ الشتاء القادم.. لقد جئنا في الوقت المناسب وسنظل ها هنا في أمان من الأرض ولنحفظ لها بذرة الحياة.. لقد أصبح يعتبر نفسه صخرة أخرى، فهو وإياها شخصان متحدان في شخص واحد، وبلفظ الدين أقنومان» (١). ومنذ ذلك الحين «عاش جوزيف في صومعته إلى جانب الصخرة يهبها الحياة من ماء الينبوع، وتهبه الحياة بالطمأنينة التي تدخلها على نفسه.. وهجر بيته إلى حيث يتنسّك إلى جانب الينبوع والطحلب. كان كاهناً وجد الماء والطعام والعبادة فزهد في غيرها» (٢).

وكما كان يفعل الوثنيون القدامى، فإن جوزيف من أجل أن يفجّر الينبوع الذي جفّ ماؤه، ضحّى بعجل عنده علّه يجيء بالماء ولكن دون جدوى(٣). ونراه في آخر الرواية يخرج سكيناً من جيبه

(١) نفسه ص ٢١٨ - ٢١٩.
(٢) نفسه ص ٢٢٠.
(٣) نفسه ص ٢٤٠.

لكي يقطع شرايين رسغه المتألّم فيسيل الدم ويتخلّل ما بين عروق الطحلب.. «وشعر جوزيف بالوحدة تماماً عندما رأى دماءه تسيل، وهو ينقطع حتى عن الغابة نفسها. لقد تحلل واتحدت روحه مع شيء لا يدرك كنهه.. وسمع عويل الرياح خلف حدود الغابة، وبدت له السماء رمادية قاتمة، فتمدّد على الصخرة، ومدّ ذراعه المقطوع، وأخذ ينظر إلى سلسلة الجبال في جسده.. وأخيراً شعر بنفسه خفيفاً، فطار وارتفع في السماء، وحينئذ انصب على الأرض وابل غزير من المطر.. وهمس لنفسه: أنا هو المطر، وأنا هي الأرض، ومن دمي سينبت الحشيش فتثقل به سفوح التلال من جسدي بعد قليل. واشتدت العاصفة فأظلمت السماء من غزارة المطر، لأن جوزيف لم يعد موجوداً»[1].

إنها مفردات الوثنية نفسها، تلتصق بالأرض وتتحلل مع الجسد.. نفس المفردات التي اخترقت النصرانية فأطفأت ألق التوحيد وجعلت من امتزاج الدم بالخبز طقساً مقدساً.

ويمضي شتاينبك إلى ما هو أبعد، فإذا بالمسيحية تعجز عن تلبية حاجات المأزومين، وإذا بالوثنية تلبّي النداء فتفعل ما لم يكن بمقدور تلك أن تفعله لقد قاتلت وجوزيف الجفاف بالطقوس

(١) نفسه ص ٢٤٠ - ٢٤١.

والأضحيات والاتحاد بالأرض، فنزل المطر «وتدفقت مسايل التلال، وامتصّت الأرض ما احتاجت إليه حتى غدت سوداء داكنة من كثرة الرطوبة، وعم الخير (وادي سيّدتنا) وكان كل شيء يفيض بالجود والبركة»[1].

فما الذي فعلته المسيحية؟

«كان الأب أنجيلو خوري كنسية (مدينة السيدة) يجلس في مكتبته يقرأ (تأملات القدّيس برتلميو) عندما ابتدأ سقوط المطر. ولما تزايد هطوله أغلق أبونا كتابه.. وتذكر كيف صلّى من أجل ذلك المطر، فسرته الذكرى، واعتبرها كرامة عند الرب واستجابة من الربّ إليه»[2].

ومعروف تماماً ما الذي يريد شتاينبك أن يقوله لنا: إن الأب أنجلو يسرق الدور من جوزيف، والمسيحية المعلّقة بالصليب تنتظر، تدّعي القدرة على إنزال المطر، كرامة من الربّ، والذي أنزلها إنما هو اتحاد البطل بالأرض!

(٥)

ومنذ البدايات الأولى للرواية يجعل شتاينبك جلّ أبطاله يرفضون المسيحية ابتداء من الأب الذي يحكي عنه أحد أبنائه:

---

(١) نفسه ص ٢٤٢.

(٢) نفسه ص ٢٤٢.

«لقد حاولت أن أجعله يصلّي للرب فلم أفلح وقد أزعجني جداً أن كلماته التي فارق عليها الدنيا ودخل في الآخرة لم تكن مسيحية» (٤). وفيما بعد عندما يقرّر بيرتون، الأخ المتديّن، الذهاب إلى مخيّم للتجمع يقع على ساحل المحيط، يقول أخوه ثوماس: «إن بيرتون يأكل الله كما يأكل الدب اللحم في الصيف ليدفئه في الشتاء»[١]

وعندما يتزوج جوزيف ويتم إجراءات الزواج في الكنيسة، يحسّ بالاختناق ويفكر مع نفسه: «ثمة خبث في هذا المكان، لماذا يجب أن نمرّ بكل هذه الإجراءات الحمقاء حتى يثبت زواجنا؟ لقد كنت أظن أنه لا بدّ وأن يكون في الكنيسة جمال الحياة، لكنني لم أجد إلاّ نوعاً سخيفاً من عبادة الشيطان المملّة. وشعر جوزيف بخيبة أمله في بيت الله وجماله، كما دهش من إصرار إليزابيث على ضرورة هذه المراسيم التافهة قبل أن تدخل في زوجيته» وعند سماع الأجراس وهما يغادران الكنيسة قال: «ها هو الله قد جاء متأخراً إلى عرسنا»[٢].

ويُدعى الأب أنجيلو إلى احتفال ديني في المزرعة، وكان لا بدّ وقد وافق على الحضور، أن يحمل معه مقدّساته لإقامة القداس هناك: «كان على بغل ضخم قد ربط إلى (حياصته) رسن

---

(١) نفسه ص ٦٣.

(٢) نفسه ص ٧٨.

(كديش) سمين عليه المذبح والكنيسة والصليب وربما بيت لحم! وكان خلفه ولدان على حمار صغير. وأسرع الأب أنجيلو إلى العمل ففرد القداس على المذبح وأشعل الشموع، وصفع الولدين لتتفتح عقلياتهما فينشطا ويأتياهُ بما يطلب. ثم فرد حاجياته فكانت صورة للعذراء وطفلها من حولها القدّيسون والملائكة بأجنحتهم المذهبة.. كل ذلك من الخشب الرقيق بحيث يكون سهل الطي بفضل فصالات صغيرة أتقن الأب دهانها فلا تبين فتشوّه رأس المسيح ولا ركبة العذراء إطلاقاً»[١].

ويصف شتاينبك الأب أنجيلو بأنه كان«رجلاً صارماً فيما يتعلق بأمر الكنيسة. ولكنه ما أن تنقضي مهمته مع ربه حتى يعود لطيفاً طلق اللسان بشوش الوجه، وأحياناً مليح النكتة أيضاً. فحين يحمل بيده قدحاً من النبيذ ويمتلئ فمه بشرائح اللحم، لن تجد من تسبق عيناه عينيه في الغمز واللمز»[٢].

وتتوالى الضربات الساخرة بالمسيحية وطقوسها عبر الرواية كلها، حتى إذا بلغنا خاتمة المطاف، التقينا بجوانيتو صديق البطل يسأله: هل فكرت في رؤية الأب أنجيلو؟ فيسأله جوزيف بدوره:

«تعني الخوري؟ لماذا أقابله؟

---

(١) نفسه ص ١٢٨.

(٢) نفسه ص ١٢٩.

- لا أدري لم، ولكنه رجل عاقل حكيم ومقرّب من الرب.

- وماذا باستطاعته أن يفعل؟

- لا أدري

- وماذا أستطيع أن أطلب منه؟ وما الذي عنده حتى يعطيني منه؟

- لا أدري، ولكنه يمكن أن يصلّي من أجلك!

- وهل سيكون ذلك ذا نفع لي يا جوانيتو؟»[١].

ومرة أخرى يعرض عليه جوانيتو أن يقابل الخوري: «ستعود أكثر راحة وأهدأ شعوراً، إذ مهما كان اعترافك أمامه قصيراً فإنه يجعلك تشعر بالراحة.

- لست من طائفة تلك الكنيسة يا جوانيتو، ولا يمكنني أن أعترف

- لا بأس فالخوري يقابله كل الناس

- على كلٍّ، ما دام الماء آخذاً في الارتفاع فلا حاجة لمقابلة الخوري»[٢].

ويستجيب جوزيف أخيراً لتوسّلات صديقه، ويزور الأب أنجيلو.

«- جئت أسألك أن تصلّي طالباً المطر، فأنا من أهل فيرمونت وقد انتشرت عن كنيستك إشاعات كثيرة هناك.

---

(١) نفسه ص ٢٢٧.

(٢) نفسه ص ٢٢٧.

- نعم أعرف ما يشيعونه.

- الأرض تموت الآن لاحتباس المطر، فصلِّ من أجله أيها الأب، هل فعلت ذلك سابقاً؟

وشعر الأب أنجيلو أنه أخذ يفقد بعض ثقته بنفسه وقال:

- سأعينك يا ولدي في أن تصلّي من أجل روحك، أما المطر فسينزل، لقد أقمنا قدّاساً وسينزل المطر.

- وكيف تعرف أنّ المطر سينزل، والأرض تموت الآن أيها الأب؟ وظهر أن جوزيف يكاد يغلبه على نفسه فقال حانقاً:

- روحي! إلى الجحيم بها! أنا أقول لك إن الأرض تموت، فصلِّ من أجل الأرض لا من أجل روحي.. كان علي أن أعرف أين يجب أن أكون الآن، سأذهب إلى الصخرة وأنتظر» [١]

ومن عجب أن أنجيلو نفسه تهتز ثقته بنفسه وإيمانه، وأخذ يفكّر «في قوّة تأثير الرجل وشخصيته الطاغية، ثم نظر إلى صليب معلّق فوق رأسه وقال: الحمد لله أن ليس لهذا الرجل رسالة يبلغها، الحمد لله على أنه لا يطلب العظمة والمجد وإلا لكان الناس آمنوا به وجدّف قائلاً: وإلاّ لظهر مسيح جديد في الغرب [٢].

---

(١) نفسه ص ٢٣٢ - ٢٣٣.

(٢) نفسه ص ٢٣٣.

وليس ثمة صورة أقدر من هذه على التعبير عن اهتزاز المسيحية، بل هزيمتها إزاء وثنية جوزيف، فالذي سينتصر على الجفاف.. الذي سينزل المطر هو تضحية جوزيف واتّحاده بالأرض، وليس صلاة الخوري وطلبه النجدة من السماء!

(٦)

يبدأ (سد هارتا) رحلة البحث الصعب عن القناعة والائتمان من بيئة عائلته البرهمية.. حياة الدعة والثراء والعبادة المسترخية التي تحاصرها تقاليد الطبقة العليا، وإلفها، واعتيادها.

الاستحمام المقدس، والقرابين المقدسة، وأحاديث العلماء.. الأب الذي يحبّ ابنه ويرجو له أن يصير عالماً عظيماً.. راهباً.. أميراً بين البراهميين.. الأم التي تزدهي حين تراه يمشي.. والفتيات اللواتي يتململ الحب في قلوبهن حين يصير صبياً.

لكن سدهارتا نفسه لم يكن سعيداً.. بدأت بذور الاستياء والقلق والحزن تنمو في نفسه، فلم يجد في هذا كلّه شيئاً، وراح يكثر من التأمّل، واعترف لصديقه غوفنيدا بما يعتلج في أعماقه.. إنه يريد أن ينسلخ عن هذا كلّه وأن يذهب للبحث عن الحقيقة. وعندما اجتاز المدينة عدد من النسّاك المتجولين (السامانات) قرر أن يلتحق بهم، حيث محاولة قتل الجسد وإنكار الذات والتأمل.. وقال له أبوه بعد إذ يئس من إعادته إلى

الحظيرة: «ستذهب إلى أعماق الغابة وتصير سامانا. إذا ما وجدت نعيماً في الغاية، عد وأخبرني، إذا ما تحرّرت من الوهم أقفل راجعاً، وسوف نقدم القرابين مرة أخرى إلى الآلهة معاً..» [١].

«أعطى سدهارتا ملابسه إلى فقير براهمي على الطريق ولم يستبق غير مئزره ورداء بلون التراب. لم يكن يأكل أكثر من مرة واحدة في اليوم ولم يطبخ طعاماً على الإطلاق.. صام ثمانية وعشرين يوماً.. اختفى اللحم من على ساقيه وخدّيه.. انعكست في عينيه المتّسعتين أحلام غريبة. طالت أظافر أصابعه النحيفة وظهرت في ذقنه لحية كثة وخشنة. أصبحت نظرته باردة حين يصادف النساء، تتعقص شفتاه ازدراءً حين يمر عبر مدينة أناس أنيقي الملبس. رأى تجاراً يتجارون، أمراء يذهبون إلى الصيد، مفجوعين ينتحبون على أمواتهم، عاهرات يعرضن أنفسهن، أطباء يعاينون المرضى، رهباناً يحددون يوم البذار، عشاقاً يمارسون الحب، أمهات يهدهدن أطفالهمن، وكل ذلك ما كان جديراً بنظرة عابرة. كل شيء يكذب، نتانة أكاذيب. كل ذلك كان صوراً للحواس، للسعادة والجمال. كل ذلك مقدّر عليه الفناء. كان للعالم مذاق مرير كانت الحياة ألماً. إن لسدهارتا هدفاً واحداً لا غير: أن يصبح خلواً من العطش، من الرغبة من الأحلام، من المتعة والحزن أن يدع الذات تموت. أن لا يكون بعد ذاتاً، أن يجرب

(١) هيرمان هيسه : سدهارتا ص ١٥.

سلام القلب الفارغ، أن يمارس الفكر النقي، ذلك هو هدفه. حينما تكون الذات قد قهرت وماتت، حينما تصمت جميع الأهواء والرغبات، عندها يجب أن يستيقظ الآخر، الكائن الأعمق الذي لم يعد ذاتاً بعد -السرّ العظيم!» (١).

وبعد إلغاء الذات وتدميرها تبدأ رحلة التناسخ الدوري والحلول المكرور.. تعلّم «على يد أكبر السامانات سناً، مارس إنكار الذات والتأمل طبقاً لقواعد السامانا. قتل حواسه، قتل ذاكرته، انسرب خارج كيانه في آلاف الأشكال المختلفة. كان حيواناً، جثة، صخرة، شجرة، ماءً، وكل مرة يعاود الاستيقاظ. تسطع الشمس أو القمر، يعود ثانية ليكون ذاتاً، ينقلب إلى دورة الحياة.. يشعر بعطش جديد.. تعلم سدهارتا العديد من الطرق في إضافة الذات، سافر على أطول طريق إنكار الذات عبر الألم، عبر المعاناة الطوعية وإخماد الألم، عبر الجوع، عبر العطش والإرهاق.. فقد ذاته آلاف المرات، ولأيام عديدة كان يسكن بعدها في اللاكينونة. لكن رغم أن الطرق قد أخذته بعيداً عن الذات، إلاّ أنها في النهاية كانت تقوده عائدة دائماً إلى الذات. رغم أن سدهارتا قد فرّ من الذات آلاف المرات، سكن في اللاشيء، سكن في الحيوان والحجر، فالعودة كانت محتومة. كانت الساعة

---

(١) نفسه ص ١٦ - ١٧.

محتومة حين يكون عليه أن يجد نفسه ثانية.. ويكون مرة أخرى ذاتاً وسدهارتا، مرة أخرى يتعذب من دورة الحياة الشاقة» [(١)].

ويوماً يسأل صديقه غوفيندا الذي صار سامانا هو الآخر: «ما تراه يا غوفيندا أتظن بأننا قد تقدّمنا؟ هل «أدركنا بغيتنا؟» [(٢)].

إن القلق ينفجر مرة أخرى، ومعه إحساس مرير باليأس واللا اقتناع.. ويتساءل سدهارتا: «ما هو التأمل؟ ما يكون هجر الجسد، ما الصوم، ما مسك النفس؟ إنه لفرار من الذات، إنه لهرب وقتي من عذاب الذات. إنه لتسكين وقتي للألم وحمق الحياة. إن من يسوق الثور يقوم بنفس الفرارات هذه، يأخذ هذا المخدّر الوقتي حين يعبّ عدداً من طوس شراب الرز أو حليب جوز الهند في الحان. عندها لن يكون شاعراً بذاته، لن يعود شاعراً بألم الحياة، عندها سيمارس هرباً وقتياً. سيجد ما يجده سدهارتا وغوفيندا حين يهربان من جسديهما بتمارين طويلة ويسكنان في اللاذات» [(٣)].

ويسأل صديقه مرة: «أنكون على الطريق الصحيح؟ هل نحصل على المعرفة؟ هل نتقدم من الخلاص؟ أم أننا ربما نكون ماضين في حلقات، نحن الذين نأمل أن نهرب من الدورة؟» ثم ما

---

(١) نفسه ص ١٧ - ١٩.
(٢) نفسه ص ١٩.
(٣) نفسه ص ١٩ - ٢٠.

يلبث أن يعلن لغوفيندا عن قراره: قريباً يا غوفيندا، سيترك صديقك طريق السامانات الذي طالما سافر عليه معك. إنني أعاني من العطش يا غوفيندا، وعلى هذا الطريق الساماني الطويل لم يتضاءل عطشي. لقد عطشت دائماً للمعرفة. كنت على الدوام مليئاً بالأسئلة. سنة بعد سنة ساءلت البراهميين.. ربما تساوى في الخير، يا غوفيندا، تساوى في الذكاء والقدسية، لو أنني ساءلت الكركدن والشمبانزي. لقد قضيت وقتاً طويلاً ولم أنته بعد، لأجل أن أعرف هذا الشيء: أن ليس بمقدور الإنسان أن يتعلم شيئاً. فهناك، كما أعتقد، في جوهر كل شيء ما لا نستطيع أن نسمّيه تعلماً. يا صديقي ليس هنالك غير معرفة واحدة، وهي في كل مكان.. في داخلي وداخلك وداخل كل كائن، وبدأت أؤمن أن هذه المعرفة لا تملك عدواً أسوأ من رجل المعرفة، أسوأ من التعلّم» (١).

(٧)

وبعد سنوات ثلاث مضت على كلا الشابين مع السامانات، سمعا خبراً. لقد ظهر شخص يدعى غوتاما، النيّر، البوذا: «شخص قهر في داخله أحزان العالم وأوصل دورة معاودة الولادة إلى نقطة وقوف. تجوّل عبر البلاد واعظاً، محاطاً بالمريدين،

---

(١) نفسه ص ٢١.

عـديماً مـن الثـروة، عـديماً من البـيت، بلا زوجـة، يرتـدي الرداء الأصغر للنسّاك، إنما بجبهة شامخة، رجل مقدّس، انحنى قدّامه البراهميون وأصبحوا تلاميذ له»[١].

وقال المؤمنون به إنه يمتلك معرفة عظيمة، وقد بلغ النرفانا ولم يعد على الإطلاق إلى الدورة، إنه لم يعد يندفع في المجرى المضطرب للأشكال.

وإذا وجد غوفيندا بغيته في القدّيس، فإن سدهارتا لم يكن مهتماً بالتعاليم «إنه لا يجد بأنها ستعلمه أي شيء جديد»[٢]. لقد أعجب بالرجل إلى حدّ التقديس.. وسمعه وهو يتحدث عن الخلاص.. لكن ما كان يفصله عنه إنما هو حاجز التعاليم.. إنه يريد أن يكتشف الحقيقة بنفسه، أن يعيشها بكل خلية فيه لا أن يعلّمه إياها الآخرون.. وإذ تقبلها غوفيندا وتوسّل إليه أن يتقبلها هو الآخر فإنه تردّد كثيراً وألحّ على صديقه أن يمضي في طريقه الذي اختاره، أما هو فسيتركه مواصلاً الرحيل. وقال لغوفيندا: «كن مطمئناً يا غوفيندا. إن تعاليم الكائن النيّر جيدة جداً. كيف بمقدوري أن أجد عيباً فيها؟»[٣] لكنه كان يجد أن «الحكمة غير قابلة للتوصيل. الحكمة التي يحاول حكيم إيصالها، دائماً تبدو

(١) نفسه ص ٢٢.
(٢) نفسه ص ٢٨.
(٣) نفسه ص ٣١.

خرقاء.. المعرفة يمكن أن توصل، إنما ليس الحكمة»[١]. وكان يجد في الانتماء لدعوة بوذا ازدواجية من نوع ما بين الفعل والكلمة، بين الممارسة الذاتية والتعاليم التي تجيء من الخارج: «ها نحن نجد أنفسنا داخل متاهة من المعاني» قال سدهارتا لصديقه، «داخل تصادم الكلمات، لأنني لن أنكر أن كلماتي عن الحب هي في تناقض ظاهري مع تعاليم غوتاما. ذلك بالضبط هو عدم ثقتي بالكلمات كثيراً، لأنني أعرف أن هذا التناقض هو وهم.. حقاً كيف كان بمقدور (البوذا) ألاّ يعرف الحب؟ مع هذا المعلم العظيم، فإن الشيء بالنسبة لي هو أعظم أهمية من الكلمات، أفعاله وحياته أكثر أهمية بالنسبة لي من نظرياته، ليس بالكلام أو الفكر انظر إليه كرجل عظيم، إنما في أعماله وحياته» [٢].

ومرة قال لغوتاما (البوذا): «أيها الكائن النيّر، ما هو فوق كل شيء هو إعجابي بتعاليمك. كل شيء واضح وصحيح بشكل تام لقد أظهرت العالم كسلسلة كاملة غير مفصومة، مرتبط بعضها ببعض بالعلّة والأثر.. من المؤكد أن قلب أي براهمي سيخفق بسرعة أكبر حين ينظر إلى العالم من خلال تعاليمك مترابطاً تماماً، دون شرح.. إنما حسب تعاليمك، فإن هذه الوحدة والنتيجة المنطقية لجميع الأشياء مفصومة في موضع واحد. خلال منفذ

(١) نفسه ص ١١٦.
(٢) نفسه ص ١٢٠.

صغير يتدفق إلى عالم الوحدة شيء غريب، شيء جديد، شيء لم يكن موجوداً من قبل ولا يمكن إظهاره أو تأكيده: ذلك هو مبدؤك في السموّ على العالم، في الخلاص. مع هذا المنفذ الصغير.. من ناحية ثانية فإن القانون المفرد والأبدي للعالم يتهشّم ثانية. سامحني إذا ما رفعت هذا الاعتراض»[1] ولطالما كان سدهارتا يردّد أن الغوتاما، هذا الكائن النيّر، ذا المعرفة التي لا حدود لها، قد وجد طريقه، من خلال تنفيذ الاكتشاف بنفسه، أما « آلاف الشبان الذين يصغون إلى تعاليمه كل يوم، ويتبعون تعاليمه كل ساعة، فإنما هم جيمعاً أوراق ساقطة. إنهم لا يمتلكون الحكمة والدليل في داخلهم»[2].

(٨)

وباتجاه معاكس تماماً لإلغاء الذات عبر سنوات طويلة من الانتماء للسامانيين الزهاد، يرجع سدهارتا إلى الذات لكي يحصّنها ضد الدمار، علّ ذلك يمنحه ما كان يرجوه«وسأل نفسه: ما الذي كنت تريد تعلّمه من التعاليم والمعلمين؟ ورغم أنهم قد علّموك الكثير، ما الذي لم يكن في مقدورهم تعليمك إياه؟ وفكّر: إنها الذات، شخصيتها وطبيعتها هما ما آملت تعلّمه. أردت أن

---

(١) نفسه ص ٣١ - ٣٢.

(٢) نفسه ص ٦٢.

أخلص نفسي من الذات، أن أقهرها، إنما لم يكن بمقدوري قهرها، لا أستطيع إلاّ أن أخدعها، لا أستطيع إلاّ أن أفرّ منها، أن أختبئ منها. في الحق ليس هنالك من شيء في العالم استغرق أفكاري قدر ما استغرقته الذات، هذا اللغز، في أنني أحيا، في أنني واحد وأنني منفصل ومختلف عن أي شخص آخر، في أنني سدهارتا، وليس هنالك من شيء في العالم عرف عنه أقل مما أعرف عن نفسي، عن سدهارتا.. أجل لن أحاول الفرار من سدهارتا بعد. لن أكرّس أفكاري إلى أحزان العالم بعد. لن أشوه وأحطم نفسي لأجل أن أجد سرّاً خلف الأنقاض. لن أدرس اليوغا- فيدا، الآثار غارفيدا، أو التنسّك، أو أي تعاليم أخرى بعد. سوف أتعلم من نفسي، أكون تلميذ نفسي، سأتعلم منها سرّ سدهارتا» (١).

ويمضي سدهارتا مندفعاً أكثر فأكثر لكي ينتمي إلى العالم من جديد، ولكي يفسح مجالاً للحس الذي قتلته الساما‌نا وتجاوزته تعاليم البوذا.. لم تكن الذات، والأحاسيس، والعالم تعني شيئاً لسدهارتا يومذاك، كان ينظر إليها بارتياب كحجاب وهمي سريع الزوال أمام ناظريه، كشيء ملعون غير جدير بالتأمل لأنه لم يكن واقعياً«لأن الواقع يكمن في الجانب الآخر من المرئي. أما

---

(١) نفسه ص ٣٦ - ٣٧.

الآن فإن عينيه تتلكآن على هذا الجانب، إنه يرى ويميز المرئي إذ صار ينشد مكاناً له في هذا العالم. كان العالم جميلاً عندما يرى بهذا الشكل، دون أي قصد، بسيطاً جداً.. ومبهجاً.. القمر والنجوم، الجدول، والشاطئ، الغابة، والصخرة.. كل ذلك وجد قبلاً ولم يكن رآه أبداً، فلم يكن حاضراً.. الآن أصبح حاضراً ومنتمياً له..»(١).

ومنداحاً أكثر فأكثر باتجاه الانتماء للعالم المنظور، يدخل سدهارتا نسيج الحياة الاجتماعية، ويعيش «وسط الناس» ويمارس التجارة بنجاح ملحوظ، وتتكدس الأرباح بين يديه، فيندفع أكثر باتجاه الاستجابة لنداءات الحسّ والمتعة، ويمارس فنوناً من الميسر والجنس والشراب، إلى حدّ الاستنزاف، أليس هو يريد أن يختبر «التجربة» بنفسه؟ «لقد تعلّمت الكثير وتمتعت بالكثير»(٢).

لكنه ما يلبث أن يدرك أن اندفاعه هذا باتجاه الحسّ، والجنس، والمجتمع، والتكاثر، والعالم المنظور، لم يقده إلى شيء، لم يمنحه ما كان يتوق إليه وأنه لم يفعل سوى أن سوّاه بالناس الآخرين، الناس العاديين، أولئك الذين «يعيشون بطريقة شبه

---

(١) نفسه ص ٤٠ - ٤١.

(٢) نفسه ص ٥٩.

صبيانية، أو شبه حيوانية، وذلك ما أحبّه وازدراه في الوقت نفسه. لقد رآهم يكدّون. رآهم يعانون ويشيبون لأجل أشياء ما كانت تبدو له جديرة بذلك..»[١].

وبغتة يرى بوضوح «أنه يمضي في حياة غريبة، وأنه يفعل كثيراً من الأشياء التي لم تكن غير لعبة. بأنه مرح تماماً وفي بعض الأحيان يمارس المتعة، لكن الحياة الحقيقية تمضي بعيداً عنه دون أن تمسّه»[٢]. لقد عاش سدهارتا ولفترة طويلة حياة الدنيا «دون أن ينتمي إليها. وحواسه التي أماتها خلال سنواته السامانية المتحمسة قد تيقظت ثانية. لقد خبر الثروة. خبر الهيام والقوة، لكنه لوقت طويل بقي سامانا في أعماقه.. وبشر الدنيا، البشر الاعتياديون ظلوا غرباء بالنسبة له، مثلما كان هو بعيداً عنهم[٣]، وهكذا «جعلت الدنيا والعطالة تتسربان إلى روح سدهارتا، أشبعتا روحه ببطء، جعلتاها ثقيلة، منهكة، قادتاها إلى النوم»[٤].

وعندما يلتقي بصديقه غوفيندا، عَرضاً، يقول متألماً: «إن عجلة المظاهر تدور بسرعة يا غوفيندا. أين هو سدهارتا البراهمي؟ أين هو سدهارتا السامان؟ أين هو سدهارتا الغنيّ؟ إن ما هو زائل يتغيّر بسرعة وأنت تعرف ذلك»[٥].

(١) نفسه ص ٦٠.
(٢) نفسه ص ٦١.
(٣) نفسه ص ٦٣.
(٤) نفسه ص ٦٤.
(٥) نفسه ص ٧٨.

(٩)

ثم ما تلبث أن تجيء حلقة البحث الأخيرة عن المصير في رواية هيسه عندما يتخلى سدهارتا عن حياته هذه، عن متعه وملذاته وتكاثره بالأشياء.. ويهيم على وجهه كرة أخرى علّه يعثر على قناعته الضائعة وانتمائه المفقود.

في هذه الحلقة يلتقي هيسه، بشتاينبك، وسدهارتا بجوزيف، والصخرة السوداء التي تمنح المطر بالنهر الذي يصير معلّماً.. هنا يقف الروائيان ببطليهما في دائرة الوثنية التي تجعل من الصخور والأنهار آلهة تعطي ورموزاً يتقرّب إليها.. بل يتجاوزان ذلك إلى حالة من الحلول التي تنشد الخلاص في الاتحاد مع الظواهر والأشياء، والتلاشي فيها.

وإذا تكون هذه الحلقة هي خاتمة الرحلة بالنسبة لبطل هيسه فإنه سيلتقي بالضرورة مع بطل شتاينبك في المصير، وسيجد جوزيف الأمريكي وسدهارتا الهندي خلاصهما في الوثنية!: «نظر بسعادة إلى النهر الجاري. ما اجتذبه نهر بقدر ما يجتذبه هذا النهر بتاتاً. ما وجد على الإطلاق صوت ومظهر الماء الجاري بمثل هذا الجمال.. بدا له وكأن النهر قد امتلك شيئاً خاصاً ليخبره به، شيئاً لم يكن يعرفه، شيئاً ما زال ينتظره. إن سدهارتا قد أراد أن يغرق

نفسه في هذا النهر، سدهارتا العجوز، المنهك، اليائس، كان سيغرق فيه اليوم. شعر سدهارتا الجديد بأعمق الحب لهذا الماء الجاري وقرّر ألا يتركه سريعاً مرة أخرى" [١].

في اللحظة الأخيرة يخلّصه النهر من الانتحار ويعطيه السكينة والرضا ويمنحه الوعود والتعاليم: «لكم كان شاكراً له! وفي قلبه سمع الصوت المتيقظ الآن يتكلم، وقد قال له: (أحب هذا النهر، ابق إلى جانبه، تعلّم منه!) أجل إنه يريد سيقدر على فهم الكثير الأكثر، العديد من الأسرار، كل الأسرار..» [٢].

ويقول له فاسوديفا صاحب العبّارة التي تجتاز النهر صباح مساء: «لقد علّمني النهر أن أصغي، وسوف تتعلم منه أيضاً. إن النهر ليعرف كل شيء، وبمقدور الإنسان أن يتعلم كل شيء منه...»[٣]. ولقد تعلّم منه سدهارتا باستمرار «تعلّم منه كيف يصغي، بقلب ساكن، بانتظار، بروح منفتحة، بلا ضيق، بلا رغبة، بلا حكم، بلا آراء» [٤]. ومرة أخرى، حين ارتفع النهر عقب الفصل الممطر وهدر بقوة قال سدهارتا مخاطباً فاسوديفا: «أليس صحيحاً يا صديقي أن النهر يملك العديد جداً من الأصوات؟ أليس له صوت الملك، صوت المحارب، صوت الثور، صوت الطير الليلي، صوت امرأة حامل ورجل

(١) نفسه ص ٨٣.
(٢) نفسه ص ٨٤.
(٣) نفسه ص ٨٨.
(٤) نفسه ص ٨٩.

في حسـرة، وآلاف الأصوات الأخرى؟» أومأ فاسودفا: «إن أصوات جميع المخلوقات الحية توجد في صوته»بينما واصل سدهارتا «أية كلمة ينطق حين ينجح الإنسان في سماع جيمع أصواته العشرة آلاف في الوقت نفسه؟»[١].

إننا هنا بإزاء بلّوطة جوزيف التي تعد وتعطي.. بإزاء صخرته السوداء التي تنزل المطر.. بإزاء الشجرة والصخرة والنهر، وهي تتحدث بأكثر من صوت، تملك القدرة على الخلق والعطاء.. إنها دائرة الوثنية نفسها التي نذر القدماء لآلهتها النذور وتقرّبوا إليها بالقرابين. وسواء كان هذا الذي يتحدث، ويخلق ويعطي صنماً أم وثناً، سواء كان شجرة أم صخرة أم نهراً، فالأمر سواء.. إنها محاولة للنزول من فوق، من المستوى العالي الذي أريد للإنسان، بالتوجّه إلى الله الواحد الأحد جلّ في علاه، إلى منخفضات التعدّد والشيئية والجهل والخرافة.. وسواء كان الذي يمنح الظواهر الطبيعية والأشياء القدرة على التألّه، ويمنحها الفرصة للوعد ولتشكيل المصير.. إنسان في أسفل السلّم البشري أم أديب مبدع في القمة، فإن الأمر سواء، والجاهلية هي الجاهلية ما دامت تمارس أشدّ أنواع الظلم للحقيقة الكونية بإنكار وحدانية الخالق، بل بإنكار وجوده أحياناً، والنزول إلى تعدّديات الأصنام والرموز والأوثان.

(١) نفسه ص ٩٠ .

وغالباً ما جلسنا معاً في المساء: سدهارتا وفاسوديفا، على جذع الشجرة بجانب النهر «وأصغيا معاً بصمت إلى النهر، الذي لم يكن لهما مجرد ماء، إنما صوت الحياة، صوت الكينونة، صوت الصيرورة الأبدية. وأحياناً كان يحدث وأنهما إذ يكونان مصغيين للنهر، يفكران معاً بالأفكار ذاتها عن الموت أو الطفولة.. وحين يخبرهما النهر شيئاً حسناً في اللحظة ذاتها، ينظر كل منهما إلى الآخر كلاهما يفكر بالفكرة ذاتها، كلاهما سعيد بالإجابة نفسها عن السؤال نفسه»(١). ولطالما جلس سدهارتا، الساعات الطوال، يصغي إلى النهر لكي يخبره بالكثير «ويملؤه بالأفكار العظيمة،بأفكار التوحّد»(٢). ومثل جوزيف بطل شتاينبك، فإن سدهارتا يمضي في وثنيته وشركه خطوة أخرى باتجاه التناسخ والحلول والاتحاد، هنالك حيث يصير الإنسان نهراً ويغدو هذا إنساناً.. أكثر من ذلك، إنه قد يصبح الربّ نفسه.. الأبدية ذاتها: «وإذ مضى فاسوديفا في حديثه واعترافه، شعر سدهارتا بتزايد شديد أن هذا الشيخ لم يعد فاسوديفا بعد، لم يعد رجلاً يصغي إليه، شعر أنه كان يشرب اعترافه مثل شجرة تشرب المطر، إن هذا الرجل كان هو النهر نفسه، إنه كان الرب ذاته، إنه كان الأبدية ذاتها.. إنه الآن أصبح ينظر إلى فاسوديفا كما تنظر الناس إلى الآلهة..» (٣).

(١) نفسه ص ٩٠ – ٩١ .
(٢) نفسه ص ٩٦.
(٣) نفسه ص ١٠٩ – ١١٠.

ليس النهر وحده، ولكنها قطعة الحجر التي كان وثنيو العرب -يوماً- يعبدونها ويحملونها معهم في الأسفار «هذا الحجر هو حجر، إنه حيوان أيضاً، إله وبوذا. إنني لا أحترمه وأحبّه لأنه قد كان شيئاً وسيصير شيئاً آخر، ولكن لأنه منذ زمن طويل مضى كان كل شيء، فإنه سيبقى دائماً كل شيء بالفعل. إنني لأحبّه لسبب واحد: لأنه حجر، لأنه في هذا اليوم وفي هذه اللحظة يبدو لي حجراً»[١].

وبعد رحلته الطويلة المعذبة، يلتقي سدهارتا أخيراً بقدره، كما التقى جوزيف من قبل. فها هنا تحت مظلّة الحلول في الطبيعة، والاتحاد مع الظواهر والأشياء بحد ذاته، ويحظى بائتمانه الضائع وخلاصه المنشود: « توقف عن القتال ضد قدره. لقد سطع في وجهه صفاء المعرفة، صفاء من لم يعد محاصراً بتصادم الرغبات، من قد وجد خلاصاً، من هو في انسجام مع جريان الأحداث، مع جريان الحياة، مليئاً بالتعاطف والحنوّ، مسلّماً نفسه إلى الجريان، منتمياً إلى وحدة كل الأشياء»[٢].

(١٠)

ما يفرّق بين بطليّ شتاينبك وهيسه أن أولهما يختار الوثنية في وقت مبكر.. منذ لحظات التشكل الأولى للنصّ الروائي. أما

(١) نفسه ص ١١٨.

(٢) نفسه ص ١١٢.

الآخر فإن اختياره يجيء في خاتمة المطاف، بعد رحلة طويلة من البحث، والمعاناة، وبعد تقلّب مرير بين المذاهب والانتماءات.

لعلّ السبب يرجع إلى تسطّح الحياة الأمريكية وتضحّلها الروحي وفقر خبراتها الدينية، يقابلها ما يبدو عمقاً في الحياة الروحية في الهند. في العالم القديم عموماً.. تلك الطبقات المتنوعة من التجربة.. ذلك الغنى والخصب في الخبرة، بغض النظر عن قربه أو بعده عن الحق، وعن موازاته للحقيقة أو ارتطامه بها.

وثمة تقابل من نوع آخر، ولكنه يتحرك في الاتجاه نفسه.. إن وثنية جوزيف تتميز بنوع من المباشرة، بينما تتجاوز مباشرتها لدى سدهارتا.. تتكشف عند جوزيف بأكثر مما يجب، بينما تتوارى عند سدهارتا بعض الشيء.

لعلّه الفضاء الروحي ما يدفع إلى الموقفين.. الزمن والمكان الأمريكي، لا سيما في بدايات التشكل الأولى في عرض القارة الجديدة، هو غير الزمن والمكان الهندي ذي العمق التاريخي والخبرات الغنية والتجارب الموصولة التي سبرت غور الجسد، والعقل، والروح. ولعل هذا ما يغري «المفكر» و«الفنان» الغربي -أحياناً- بالبحث عن ضالته في الساحة الهندية.. في ركام أديانها وفلسفاتها وخبراتها.. إنه وقد فقد بطانته الروحية.. تخلّى عن استناده الديني.. أحسّ بأنه مقطوع الجذور، وبأنه في

أمس الحاجة إلى أن يتجذّر في العالم والكون كرة أخرى، وإلاّ غدت فرصة حياته المتفردة عبثاً لا معنى له ولا طائل وراءه.

والخبرة الهندية بإنكارها، في حالات كثيرة للجسد، بقتلها للحس، بإماتتها للغريزة، تشبه النصرانية وتلتقي معها عبر أكثر من جسر، ولعل هذا ما يمنح الغربيين دافعاً مضافاً إلى الرحيل صوب القارة العتيقة لكي يعثروا على ضالتهم هناك. ثم إن التركيز العقلي للفلسفات الهندية يلبسها رداءً خادعاً، ويوهم الغربي الذي يسعى لتجاوز بوار الحياة الغربية وتضحّلها، بأن هذا الإيغال العميق في خفايا العقل والوجدان والروح يمكن أن يمنحه شيئاً ويعده بالمطلوب.

بينما في الطرف الآخر من العالم القديم نفسه، يقف الإسلام، هذا الدين المتفرّد، بكل عمقه وامتداده معاً، بكل إيغاله وتوازنه في الوقت نفسه، بكل استجابته لمطالب الإنسان العقلية والجسدية والروحية والوجدانية والحسّية في آن واحد.. وبكل واقعيته التي تعترف وتتعامل مع الإنسان، هذا الكائن الفريد، بجوانبه كافة، دون أن تحكم بالنفي أو التجاهل أو الإعدام، على هذه المساحة أو تلك، من تكوينه المعقد المتشابك.

إنه يرفض الأحادية فيمنح الروح والجسد خبزهما اليومي، ويرفض تدمير الذات.. يطلق العقل لكي يرحل في كل لحظة عبر بوابات الكون باحثاً منقباً متأمّلاً.. يعطي ضرورات الحياة

الاجتماعية فرصتها كذلك للتحقّق ها هنا حيث يلتقي الروحي بالجسدي، والفردي بالجماعي، والمغيّب بالمنظور، والأخروي بالدنيوي، والسماء بالأرض، والمطلق بالمحدود.. ها هنا حيث يصير الانتماء لهذا الدين فرصة للتحقّق على كافة المستويات وفي مختلف الاتجاهات.. فرصة للائتمان الذاتي.. والقناعة.. والنشدان.. والتوازن.. والتعالي.. فرصة لتجاوز السكون، والحركة المستمرة على مستوييْ الذات والعالم من أجل المزيد من تحصين الذات عمقياً ضد عوامل الدمار، والارتفاع بمستوى الحياة البشرية على سطح العالم أفقياً.. ها هنا حيث يصير بمقدور كل الضائعين أن يجدوا أنفسهم من أي باب يجتازونه إلى ساحة الإسلام: العقل أو الروح أو الحسّ أو الوجدان.. فالنتيجة واحدة: مزيداً من التحقّق لإنسانية الإنسان.

لعلّه الجهل بهذا الدين.. لعله العداء والكراهية.. لعلّه الإرث الثقافي والنفسي.. ما يجعل شتاينبك وهيسه، وعشرات، بل مئات غيرهم من الأدباء والفنانين والفلاسفة والمفكرين، يبحثون عن مصائر لأبطالهم في كل خبرة، وفي مدى أية ساحة إلاّ في ساحة هذا الدين وخبرته التي تعلو بتألق توحيدها المطلق ومعمارها المتناسق المقنع - على سائر الخبرات.

الفهرس

الموضوع	الصفحة

منشورات رابطة الأدب الإسلامي العالمية

١- من الشعر الإسلامي الحديث، لشعراء الرابطة.

٢- نظرات في الأدب، أبو الحسن الندوي.

٣- ديوان «رياحين الجنة» عمر بهاء الدين الأميري.

٤- دليل مكتبة الأدب الإسلامي في العصر الحديث، د. عبد الباسط بدر.

٥- النص الأدبي للأطفال، د. سعد أبو الرضا.

٦- ديوان «البوسنة والهرسك»، مختارات من شعراء الرابطة.

٧- لن أموت سدى «رواية»، الكاتبة جهاد الرجبي (الرواية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة الرواية).

٨- ديوان «يا إلهي»، محمد التهامي.

٩- يوم الكرة الأرضية «مجموعة قصصية» د. عودة الله القيسي.

١٠- ديوان «مدائن الفجر» د. صابر عبد الدايم.

١١- العائدة «رواية»، سلام أحمد إدريسو الرواية الفائزة بالجائزة الثانية في مسابقة الرواية.

١٢- محكمة الأبرياء «مسرحية شعرية» د. غازي مختار طليمات.

١٣- الواقعية الإسلامية في رويات نجيب الكيلاني، د. حلمي القاعود.

١٤- ديوان «حديث عصري إلى أبي أيوب الأنصاري» د.جابر قميحة.

١٥- ديوان «في ظلال الرضا»، أحمد محمود مبارك.

١٦- في النقد التطبيقي، د. عماد الدين خليل.

١٧- الشيخ أبو الحسن الندوي، دراسات وبحوث، مجموعة من الكتاب.

١٨- القضية الفلسطينية في الشعر الإسلامي المعاصر، حليمة بنت سويد الحمد.

١٩- د. محمد مصطفى هدارة، دراسات وبحوث، مجموعة من الكتاب.

٢٠- معسكر الأرامل «رواية مترجمة عن الأفغانية» تأليف مرال معروف، ترجمة د. ماجدة مخلوف.

٢١- قصة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم «دراسة أدبية»، محمد رشدي عبيد.

٢٢- قصص من الأدب الإسلامي «القصص الفائزة في المسابقة الأدبية الأولى للرابطة».

سلسلة أدب الأطفال:

١- غرد يا شبل الإسلام، شعر، محمود مفلح.

٢- قصص من التاريخ الإسلامي، أبو الحسن الندوي.

٣- تغريد البلابل، ـ شعر يحيى الحاج يحيى.

٤- مذكرات فيل مغرور، ـ شعر د. حسين علي محمد.

٥- أشجار الشارع أخواتي، شعر، أحمد فضل شبلول.

٦- أشهر الرحلات إلى جزيرة العرب، ـ حوارات قصصية فوزي خضر.

٧- باقة ياسمين «مجموعة قصصية للأطفال من الأدب التركي» تأليف علي نار، ترجمة شمس الدين درمش.

● **تطلب من مكاتب رابطة الأدب الإسلامي العالمية:**

١ ـ مكتب المملكة العربية السعودية: الرياض ١١٥٣٤ ـ ص. ب ٥٥٤٤٦
هاتف: ٤٦٣٤٣٨٨ ـ ٤٦٢٧٤٨٢ فاكس: ٤٦٤٩٧٠٦

٢ ـ مكتب الأردن: عمان ١١١٩٢ ـ ص.ب ٩٢٣٠٨٤
هاتف / فاكس: ٥٦٢٠٩٣٥

٣ ـ مكتب مصر: ص. ب ٨١ ـ باب اللوق ـ القاهرة ـ ١١٥١٣
هاتف وفاكس ٧٩٦١٥٠٢

٤ ـ مكتب المغرب: ص. ب ٢٣٨ وجدة ٦٠٠٠١
هاتف / فاكس : ٥٠١٩٢٥

تحت الطبع:

١- ديوان « أقباس»، طاهر محمد العتباني.

٢- الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة، د. كما لـ سعد خليفة.

٣- بحوث الملتقى الدولي الأول للأدبيات الإسلاميات.

٤- بحوث ندوة تقريب المفاهيم عن الأدب الإسلامي.

٥- الأعمال الفائزة في مسابقة ترجمة الإبداع من آداب الشعوب الإسلامية (ستة كتب).

٦- الأعمال الفائزة في مسابقة الأدبيات الإسلاميات (١٠كتب).

٧- الأعمال الفائزة في مسابقة أدب الأطفال التي أجرتها الرابطة، وهي:

- ٣ مجموعات شعرية.
- ٣ مجموعات قصصية.
- ٣ مسرحيات.

المؤلف في سطور

- **الاسم:** عماد الدين خليل عمر الطالب.

- **الجنسية:** عراقي.

- **تاريخ الميلاد ومحله:** ١٩٣٩م - الموصل - العراق.

- **الشهادات الدراسية:** بكالوريوس آداب كلية التربية - جامعة بغداد/ ١٩٦٢م.

ماجستير في التاريخ الإسلامي، كلية الآداب جامعة بغداد/ ١٩٦٥م.

دكتوراه في التاريخ الإسلامي، كلية الآداب جامعة عين شمس/ ١٩٦٨م.

- عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- عضو الاتحاد العام للمؤرخين العرب.
- رئيس قسم التراث ومدير مكتبة المتحف الحضاري (سابقاً)، الموصل.
- درس في جامعة الموصل، وكلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي، وجامعة الزرقاء الأهلية في الأردن.
- ألف عدداً كبيراً من الكتب والبحوث في التاريخ، والدراسات الإسلامية.

- له في الدراسات النقدية عدة كتب منها: في النقد الإسلامي المعاصر، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي.
- ومن مسرحياته: المأسورون، والمغول، والعبور.
- ومن دواوينه الشعرية: جداول الحب واليقين، ورحلة في المصير.
- ومن رواياته: الإعصار والمئذنة.
- العنوان: ص. ب ٩٢٣٠٨٤ - عمان ١١١٩٢- الأردن - عن طريق المكتب الإقليمي للرابطة في الأردن.